Künstler-

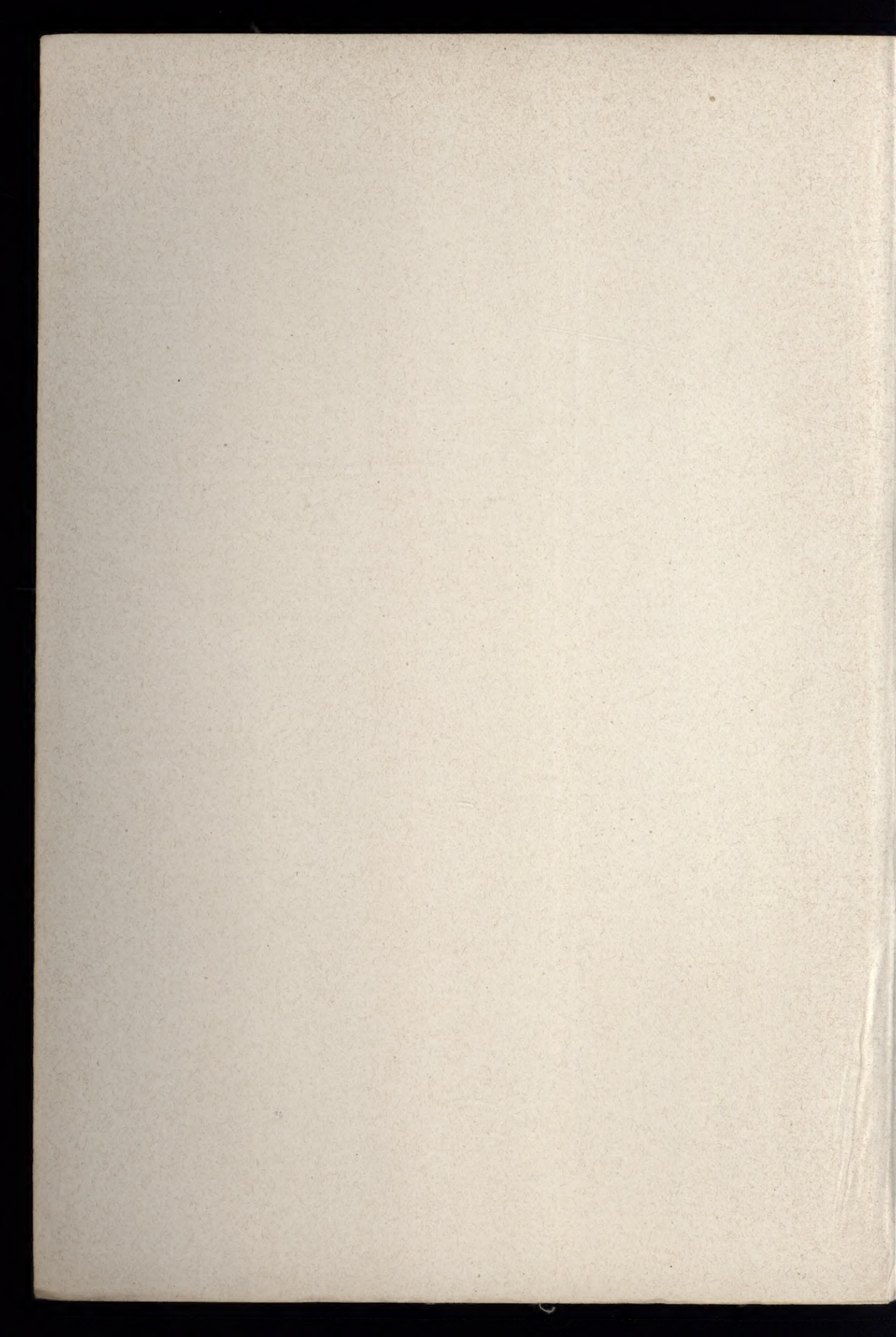
Monographien

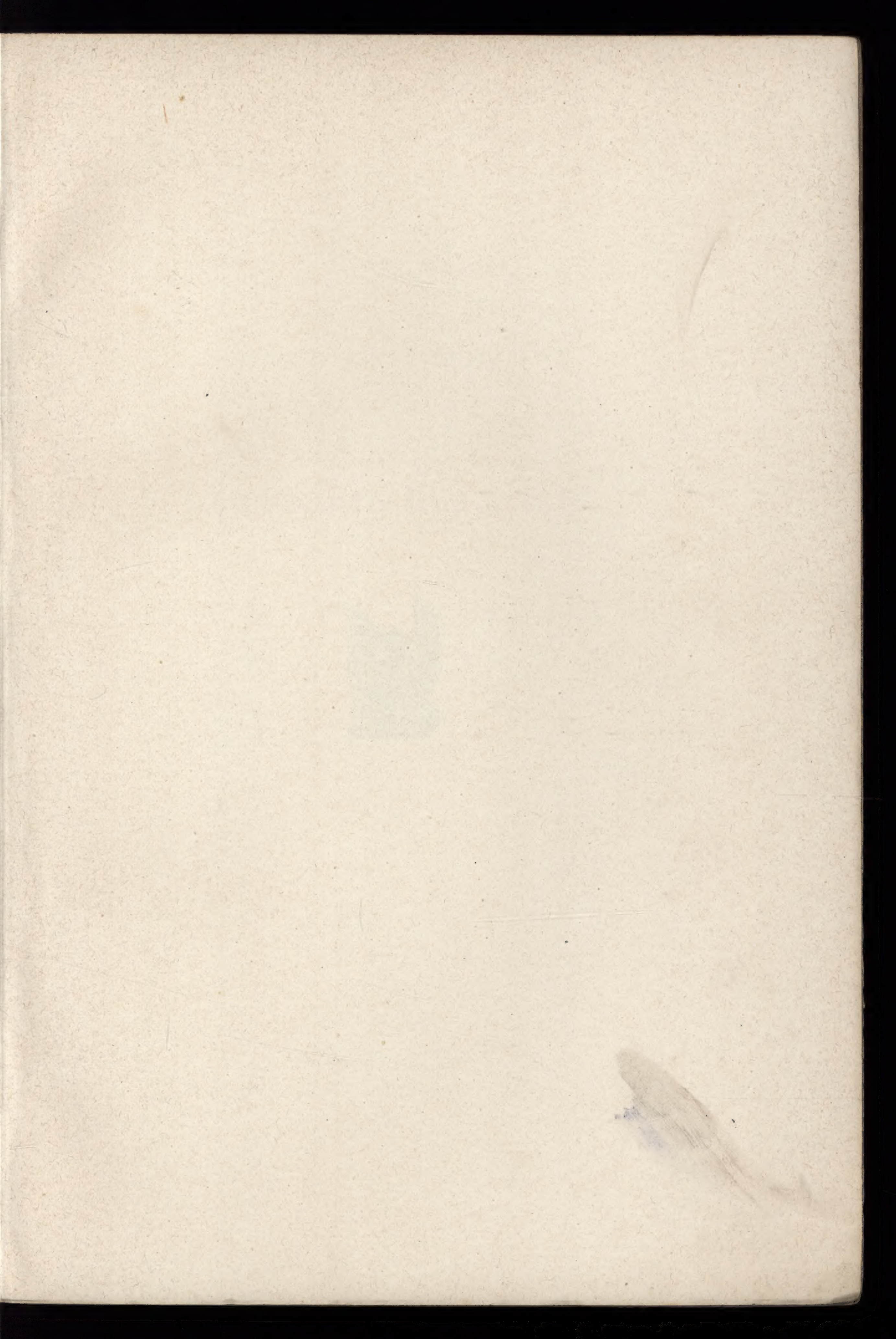


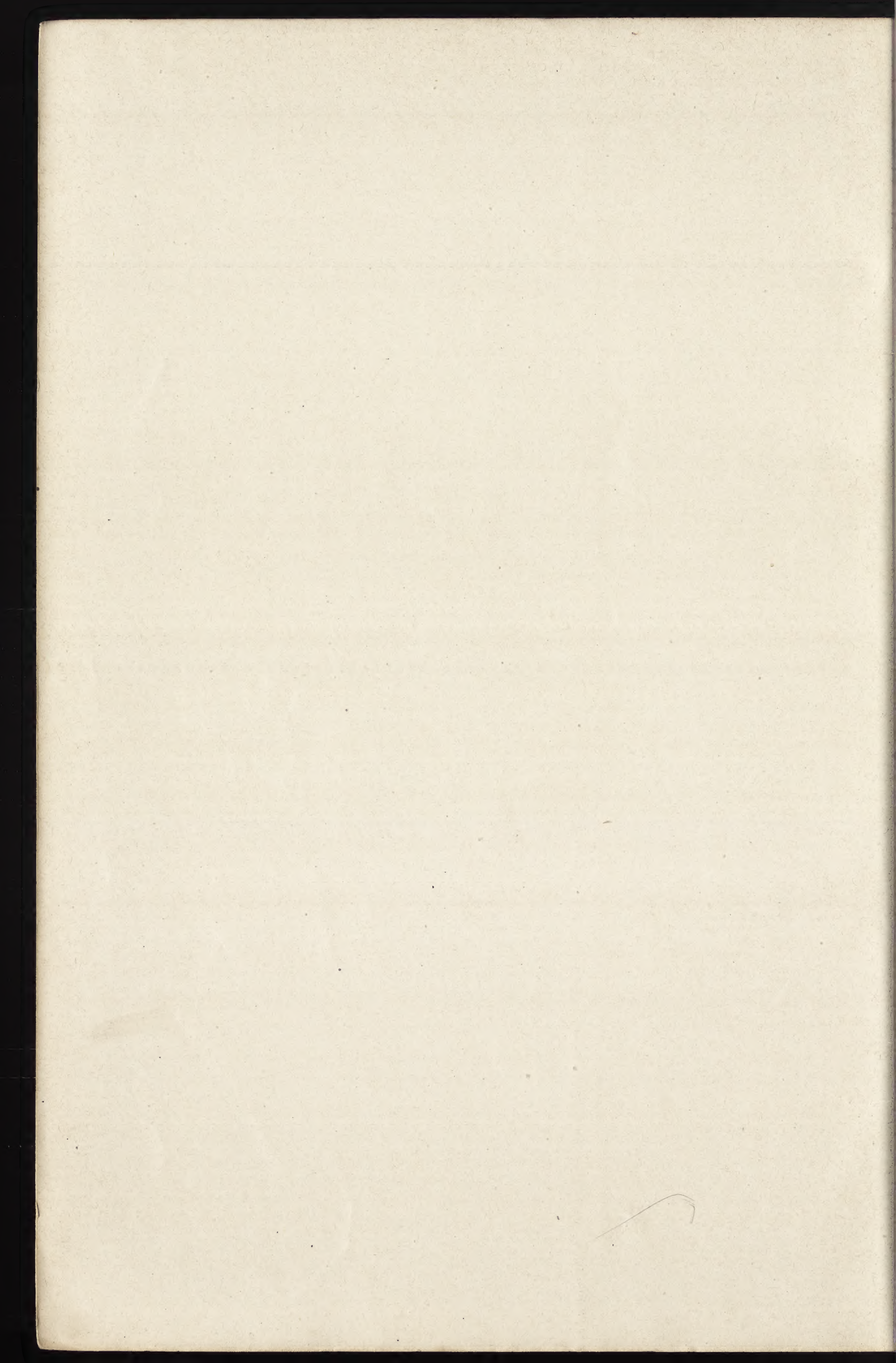
Uhde

von

Fritz v. Ostini







Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXI

Uhde

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

1902



Von

Fritz von Ostini

Mit Porträt und 110 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

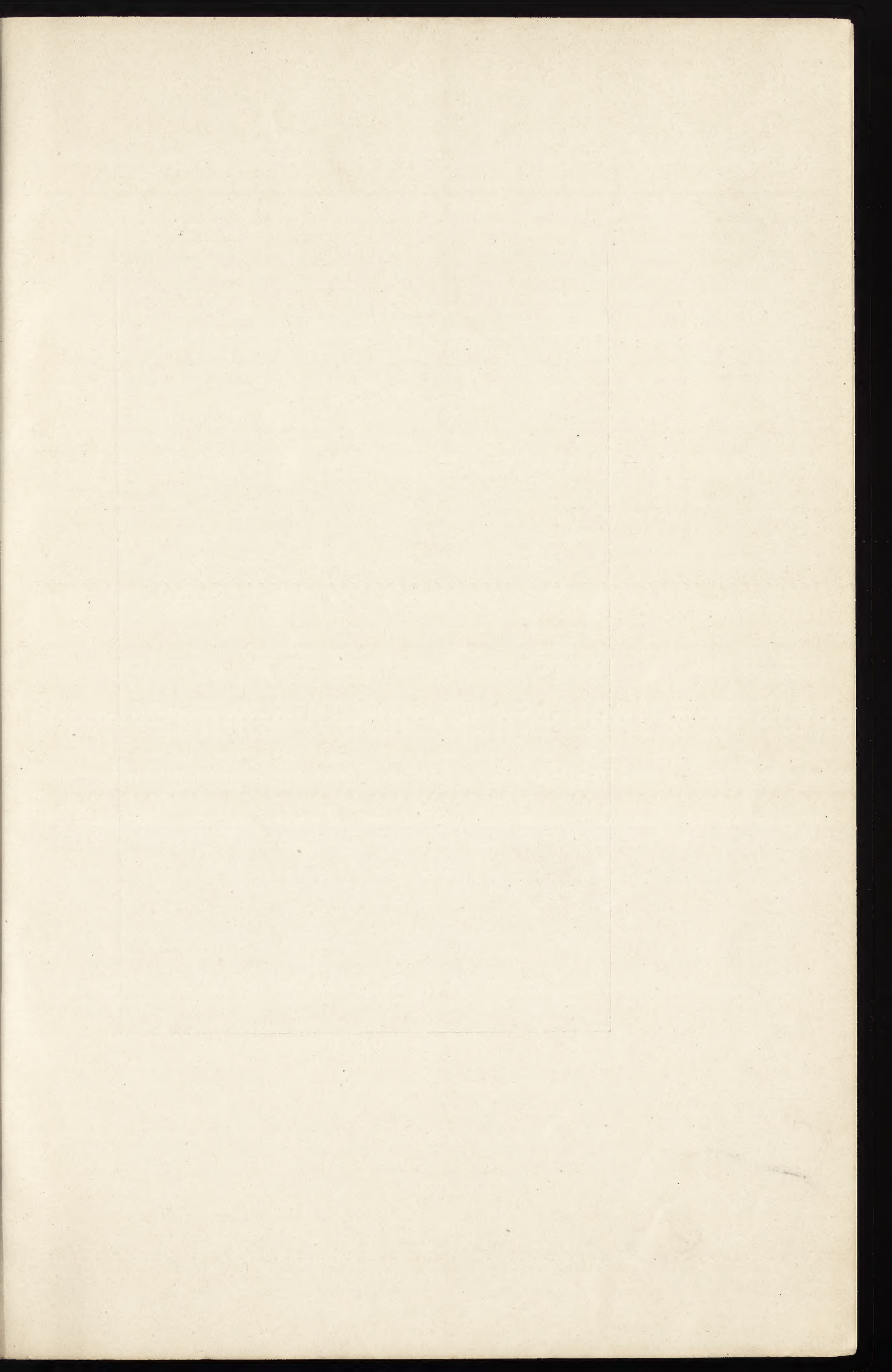
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

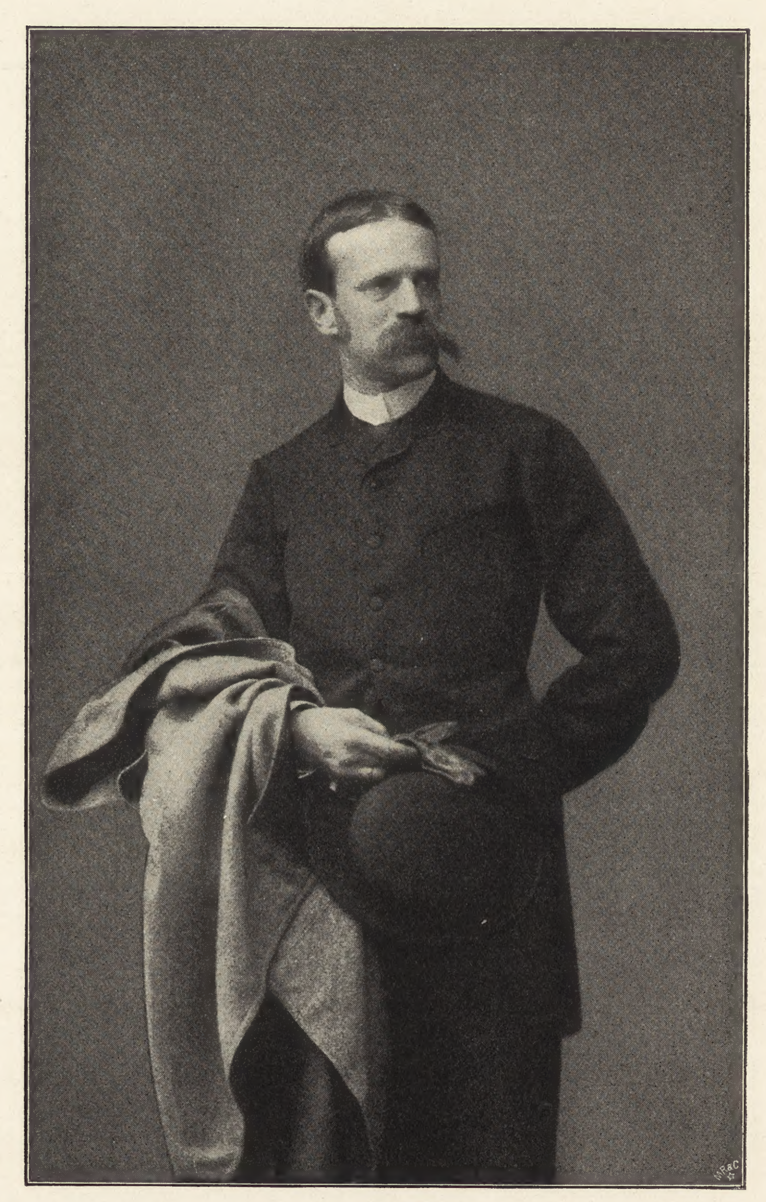
eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.





Fritz von Uhde.

Fritz von Uhde.

Die Erscheinung Fritz von Uhdes ist ganz hervorragend typisch für die große Umwälzungsperiode der deutschen Malerei im letzten Fünftel des neunzehnten Jahrhunderts und sein Name mag einmal für die Historiker ein Kennwort abgeben für diesen Abschnitt unserer Kunstgeschichte. Damit soll keines andern Ruhm verkleinert, soll unser Meister überhaupt nicht an andern gemessen werden. Aber in Kampfzeiten fallen eben auch die Persönlichkeiten am stärksten ins Auge, welche spezifische Kampfnaturen sind, die wehrhaften Geister, die einen Weg bahnen im Getümmel der Meinungen. Es gibt in der Kunst eine Größe in der Stille und eine andere im Lärm des Streites um neue Werte; es gibt diese beiden Arten von Größe immer nebeneinander, wo Kunst überhaupt ist. Sie wechselt ewig, wechselt zwischen dem Naturkultus und dem Stil, zwischen der Freiheit und der Überlieferung. Richtungen verbrauchen sich und keine Macht und keine zähe Verteidigung hält das auf. Darum wird das Große nicht auf einmal klein, das Schöne nicht auf einmal häßlich, das Wertvolle nicht zum Plunder. Aber Recht hat in jenem Kampfe der Geister immer und ewig das vorwärtstreibende Element und wenn es mit ehrlicher Meinung und dem entsprechenden Genius Hand in Hand geht, haften unsere Augen auch mit besonderer Vorliebe auf den Menschen, die es vertreten und verfechten. So einer ist Fritz von Uhde. Er ist eine Kampfnatur par excellence und es ist bezeichnend genug, daß er vor dem Pinsel auch das Schwert geführt hat. Und er hat sich durchgesetzt trotz des ausdauernden Widerstands der Hüter des Vergangenen, nicht durch Worte, nicht durch Theorien oder durch jene Kunstdiplomatie, die sich bereits zu einer Spezialkunst entwickelt hat, einfach durch die That, durchgesetzt, daß ihm nach dieser Richtung überhaupt kaum etwas mehr zu wünschen bleibt.

Von der Parlamentstribüne aus, in den Spalten der Tagesblätter, in Streitschriften und Büchern ist er bekämpft worden und sogar von denen, welche vorgeben, sie dienen dem Fortschritt, mißverstanden ihn die meisten. Als vor fünfzehn Jahren etwa in der bayrischen Abgeordnetenkammer der Streit um die Kunst tobte und die Ignoranz der Rückschrittsmänner in ihrer ganzen Abgrundtiefe enthüllte, fertigte ein Führer der Liberalen, einer von den wenigen deutschen Männern, die sogar Geld für die Kunst ausgaben, die Kläffer scharf und schlagend ab. Aber dann erklärte er mit stolzer Sicherheit, daß er für Uhdes und Stucks Kunst auch nicht einzutreten vermöge. Er verstand ihn so wenig, wie die andern, so wenig wie die Zeloten, die Lästerung erblickten in seiner Vermenschlichung und Verjüngung der biblischen Legende und Roheit in Uhdes Ehrfurcht vor der Natur. Und seitdem schuf er unbeirrt fort, Werk um Werk und jedes fast war ein Schritt weiter nach oben. Er kämpfte sich durch. Heute wagt kein Gebildeter mehr, an ihm zu zweifeln, es steht doch schon der Straftitel eines Idioten auf dem Bekenntnis, daß einer seine Kunst verwerfe. Sogar das Geschrei gegen seine Art, biblische Stoffe umzuwandeln, ist verstummt, zumal er in seiner letzten Entwickelungsphase diese Neigung überhaupt fast aufgegeben zu haben scheint. Aber der Kampffrohe kämpft weiter.



Abb. 1. Angriff des Regiments Plotho bei Wien 1683. (Zu Seite 20.

Nicht mehr mit der Welt, mit dem Widerstand der Banausen; er ringt mit der Kunst selber in jenem wundersamen Ringen des Jakob aus der Bibel, der mit dem Engel kämpft und die Worte spricht: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“ Wie jeder echte, große Künstler ist er nie fertig. Der Stümper fühlt sich reif nach dem ersten Erfolgchen, dem Meister bringt jede gelungene That auch wieder neue Zweifel, neues Sehnen:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich gethan!“

sagt Faust, nur mit ein bißchen andrer Bedeutung, als der Künstler, der offenbar weiß, daß er mit dem Kampf um seine Ideale auch sich selber aufgeben würde. Jenes Niesichfertigfühlen ist im Grunde die Gewähr dauernder Jugend. Nicht umsonst steht der 54jährige Uhde heute an der Spitze der Jungen im Münchener Kunstleben, nicht umsonst ist sein, nach schwerer Krankheit mit halber Kraft gemaltes Gartenbild heuer, 1902, immer noch ein clou der Frühjahrsausstellung der Sezession gewesen, wo Frische und Werdefreudigkeit aus den Arbeiten der Jüngsten von allen Wänden sprach. Der Kampf hat ihn jung gehalten, Jüngere, die mit ihm zu Ruhm gelangten, liegen längst auf dem Faulbett — er müht sich weiter.

So wird uns Uhde geradezu der Repräsentant jener gesunden Umsturzbewegung unserer Malerei am Ende des eisernen Säkulums, er, der am reinsten

daraus hervorging und der Treuesten einer war. Mit einer beträchtlichen Zahl bedeutender und bleibender Werke vertritt er die Bewegung in großem Stil, nachdrücklicher als andere, auch als Liebermann, der ihm als Maler in manchen Werken ebenbürtig, aber nicht so inhaltreich ist, der in vielen geistreichen kleineren Versuchen sozusagen theoretisch die Lehre vertritt, die Uhde in tiefen und packenden Bildern angewandt zeigt. Unter dem nicht eben Vielen, was unserer Malerei aus der Periode des „Freilicht" als unmittelbarer Gewinn verblieb, steht Uhdes Sie nennen es ja Idealismus, wenn einer die Natur verallgemeinert und abschleift, wie die Leute der thörichten Zeit, welche einst die griechischen Marmorgötter abgeraspelt und geglättet haben. Der „Idealismus" der Canova und Thorwaldsen spukt immer noch in den Begriffen des deutschen Publikums, obwohl er reichlich hundert Jahre alt ist und obwohl längst erkannt ist, daß das Armut war, was jene Zeit für Schönheit sich aufschwatzen ließ. Wahrer Idealismus sucht in der Kunst doch die Schwierigkeit, die Wahrheit, das Besondere und Neue und



Abb. 2. Die Chanteuse. (Zu Seite 21.)

Kunst in allererster Reihe und neben ihm bleibt recht, recht wenig übrig! Was für viele andere eine Mode war, die eben mitgemacht werden mußte, wie gleich darauf ein anderer -ismus, das entsprach seinem innersten Wesen, was uns in den Arbeiten jener kalt ließ, was da trocken, dürftig und dogmatisch erschien, dem lieh er erst Empfindung und Seele. Uhde ist bei uns der Poet unter den Freilichtmalern, unter den Malern der Arbeits- und Elendsmenschen, wie etwa Bastien Lepage bei den Franzosen, ein Idealist von reinstem Wasser, was freilich des Schaupöbels landläufigen Vorstellungen von Idealismus nicht entspricht. nicht die billige Schablone, die konventionelle Lüge, wie der Philister meint. Akademische Selbstgenügsamkeit, die sich für unübertrefflich hält, weil sie selbst nicht weiter über sich hinaus sieht, das ist der Idealismus, der uns immer wieder als maßgebend angepriesen wird und doch ist dieser Idealismus weniger als Nichts, weniger noch als das kläglichste Mißlingen des Irrenden, der sich ehrlich müht! Auf die verständnisvolle Anerkennung der „Maßgebenden" wartet Uhde freilich auch heute noch vergeblich und wenn gesagt wurde, daß es heute kein Gebildeter mehr wagt, an ihm zu zweifeln, so ist das freilich nur relativ zu verstehen.

Als gebildet darf da eben nicht jeder gelten, der eine Fachwissenschaft mit Ach und Krach hinter sich gebracht hat, sondern nur der, dem dankbare Empfänglichkeit für das Schöne anerzogen ist und mit der Urteilsfähigkeit auch die Bescheidenheit des Urteils, die für den Laien in Kunstdingen ganz besonders zur Bildung gehört. Bekanntlich fehlt es darin weit bei uns — oder, seien wir ehrlich, überall! Aber bei uns Deutschen doch besonders! In allen Schichten des Publikums macht sich das Bestreben breit, das Neue und Unverstandene mit Schimpf und Spott aus der Welt zu jagen und selten der Wille zu ergründen, was das Neue erstrebt und ist. „Verrückt!“ „Dalldorf!“ „Scheußlich!“ — das sind die Schlagworte, mit welchen das süße Sonntagspublikum eine überraschende Erscheinung in der Kunstausstellung begrüßt, die Verlegenheit des Nichtverstehenden wird zum Haß, zum giftigen Hohn. Nur der Künstler, der Maler, Dichter, Musiker u. s. w. bekommt zu fühlen, was die kompakte Majorität des Publikums für ein Konglomerat von Stumpfsinn und Fühllosigkeit darstellt, nur er weiß, wie sie das, was er aus vollem feurigen Herzen unter Schaffenswehen und Seelennot geboten, mit Undankbarkeit und pöbelhafter Nichtachtung annehmen. Wer verfolgt hat, welches Maß von Unverständnis gerade Fritz von Uhde zuerst bei seinen Deutschen gefunden hat, der ist oft auch in tiefster Seele empört gewesen. Was zart an ihm ist, galt ihnen für roh, was wunderschön ist, beleidigte sie, was Andacht war, das nahmen sie für Blasphemie! Ein Mann, der einen Uhde kaufte, wurde noch um das Ende der achtziger Jahre wohl für geistig defekt gehalten, und Meisterwerke, wie sein Abendmahl oder die Bergpredigt, wanderten ruhelos umher, wie der ewige Jude. Es muß einer seiner Sache schon sehr sicher sein, wenn er diese Behandlung aushält, ohne an sich selbst irre zu werden, oder sein Können nach den Wünschen der Menge schließlich auf jenen Durchschnittswert herunterzustimmen, den sie versteht! Vielleicht hätte Uhdes wahre Größe als Maler ihm überhaupt nicht in dieser Weise Bahn gebrochen, hätte nicht seine spezielle Gedankenwelt, seine Auffassung der religiös-menschlichen Probleme mit dem ungeheuren Widerspruch auch die Aufmerksamkeit der Welt herausgefordert. Denn Uhdes eigentlichster Wert liegt nicht allein in der Art, wie er seine Stoffe gestaltet, sondern in erster Linie in seiner exceptionellen malerischen Kraft; der immer weiter Schreitende hat seine volle Höhe vielleicht erst nach der Episode seiner religiösen Malerei erreicht und auf dieser Höhe jene große „Modellpause“ und etliche prachtvolle Gartenbilder mit seinen Töchtern geschaffen, Meisterstücke, die zeigen, welch ein Maler er ist, unabhängig von jenen gegenständlichen Eigenheiten und Prinzipien, die doch im letzten Grunde in Bezug auf die Wertung eines Künstlers nur relative Bedeutung haben. Für den Erfolg des Künstlers bei der Menge ist ja freilich der Gegenstand immer maßgebend, nicht das wahre Können, nicht der persönliche Ausdruck. Daß Uhde als Maler noch lange nicht voll verstanden ist, beweist auch der Umstand, daß er, dessen wenige Bildnisse von ganz hervorragender Qualität sind, bisher so wenig mit Porträtaufträgen bedacht wurde! Als er einst seinen Schauspieler in jenes prachtvolle, gegen das Licht gesehene Damenbildnis im Interieur von 1891, das auch in Berlin großes Aufsehen erregt hat, in die Öffentlichkeit brachte, glaubten wir alle, nun müsse für Uhde eine Periode der Bildnismalerei beginnen. Aber die Zeit war nicht reif dafür, Deutschland ist für das malerisch aufgefaßte Bildnis überhaupt noch nicht reif und wenn heute bei uns ein Frans Hals auftauchte, würde er vielleicht auch ohne Aufträge bleiben. Der Philister will im Bildnis „bedeutend bis zu Monumentalität“ aufgefaßt sein, er will nicht, daß seine lebendige Erscheinung, er will, daß ein einseitiges Idealbild seines Wesens auf der Leinwand festgehalten werde. Darum sind heute noch bei uns die besten Bildnisse in der Regel jene, welche die Künstler einander gelegentlich umsonst aus Freundschaft malen! So ist die Porträtmalerei betrüblicherweise keine vielgeübte Spezialität des Künstlers geworden; seiner Produktion hat das freilich keine Schranken gesetzt. Nennt man seinen Namen, so ruft dieser in der Phantasie gebildeter Hörer zunächst wohl eine Vorstellung von sanften Christusgestalten unter den Armen, von leidenden Frauen auf schwerem Gange, von bäuerischen Aposteln in schmucklosen Stuben hervor — in Wahrheit aber ist Uhde von der denkbar größten



Abb. 3. Familienkonzert. (Zu Seite 22.)



Abb. 4. Studie. (Zu Seite 26.)

durchflutet, hat wohl überhaupt noch keiner besser dargestellt. Was seine Stoffwelt angeht, so ist er, wie gesagt, auch nichts weniger als einseitig. Von den biblischen Gestalten abgesehen, hat er Menschen aller Art in Lust und Trauer, bei der Arbeit und beim Spiele gemalt, er ist ein Schilderer der Kinderwelt von seltenem Gefühl für das wahrhaft Kindliche, holländische Fischersleute und bayrische Soldaten ziehen ihn gleichmäßig an, werden ihm gleich vertraut durch das Medium des Sonnenlichtes, das sie umfließt. Er wird nicht müde, die Seinigen zu malen in dem Garten seines bescheidenen Sommerheims am Nordufer des Starnberger Sees in der zitternden Beleuchtung des Baumschattens, von Sonnenkringeln überstreut, von grünen Reflexen beschienen. Er reduziert schließlich seine

Vielseitigkeit und ebenso beweglich im Finden seiner Stoffe, wie im malerischen Ausdruck. Seine Technik hat sich mit jeder neuen großen Aufgabe weiter entwickelt und bereichert, arbeitete er doch stets unter dem Eindruck der Natur, deren Mannigfaltigkeit unerschöpflich ist. Er hat immer wieder versucht und erfunden, gesucht und gefunden; je tiefer er den ungeheuren Reichtum an Schönheit erfaßte, den schon das Spiel des Lichts über den Dingen allein mit sich bringt, je reicher wurden auch seine Mittel. Aber jeder leise Wandel kommt bei ihm unmittelbar aus der Quelle der Wirklichkeit, aus dem Studium der Natur. Seit er vor zwanzig Jahren den Sprung aus dem Dunklen ins Helle gethan, seit er Munkacsys Einfluß entronnen und, vielleicht durch Liebermanns Zuthun den Zauber des freien Lichtes kennen lernte, ist er fremden Einflüssen überhaupt nicht mehr zugänglich gewesen und nach und nach wurde er zu einem der ersten **Lichtmaler** aller Zeiten. Sonnenschein, wie er viele seiner letzten Bilder

Stoffe auf das einfachste und alltäglichste, wird aber dabei als Maler immer größer und persönlicher. Man kann fast sagen, daß die Schwierigkeit des malerischen Problems, das er sich gestellt, mit jedem neuen Bilde wächst. So wird er des Kampfes nie müde und läßt die Waffen und Kräfte nicht einrosten. Vergleicht man Uhdes früheste Bilder mit seinen Schöpfungen aus den letzten zwanzig Jahren, so kommt man auf ein merkwürdiges Phänomen: In jenen frühen Bildern, dem „Familienkonzert“, den „Gelehrten Hunden“ und



Abb. 5. Kohlezeichnung aus Zandvoort. (Zu Seite 26.)

vielleicht auch noch in den ersten unter dem Einfluß der Holländer Lehrzeit entstandenen Arbeiten, erscheint seine Art zunächst viel beweglicher, flüssiger, scheint er viel leichter und ohne Schwierigkeiten zu schaffen. Jene Bilder sind für einen, der noch vor drei und vier Jahren im Sattel gesessen, verblüffend gewandt gemalt. Und dann wird sein Wesen spröder, herber, je mehr er sich selber findet. Man möchte sagen, daß er naiver wird, wenn nicht der Begriff Naiv-Werden ein Nonsens wäre. In Wahrheit findet er die ursprüngliche Naivetät seines Wesens wieder, die in ihm während der Episode seines unruhigen Suchens nach künstlerischem Ausdruck durch fremde Einflüsse war überwuchert worden. Nichts mehr von genrehafter Gefälligkeit! Es sind andere Menschen, die er schildert und es sind auch andere Menschen, die er mit seinen Schilderungen packt. Er gewinnt eine Schlichtheit der Ausstattung lieb, die bis an die Armut geht, er vermeidet jeden äußerlichen Prunk, jede drastische Gebärde, wo er nur kann. Was er an farbiger Schönheit für seine Bilder braucht, das gibt ihm die Sonne und auch von ihren Schätzen macht er den diskretesten Gebrauch, ihre üppigsten und blendendsten Effekte malt er nicht. Auch gegenständlich begnügt er sich mit den schlichtesten Dingen, er sucht seinem Stoff keinen Vorteil abzugewinnen, der außerhalb der rein künstlerischen Aufgabe, die er sich gegeben und malt die Menschen, wenn man so sagen kann, wie sie gehen und stehen, menschlich vor allem. Ueber alles charakteristisch ist dafür seine „Trommelübung“. Welcher andere hätte hier auf eine humoristische Pointe, oder

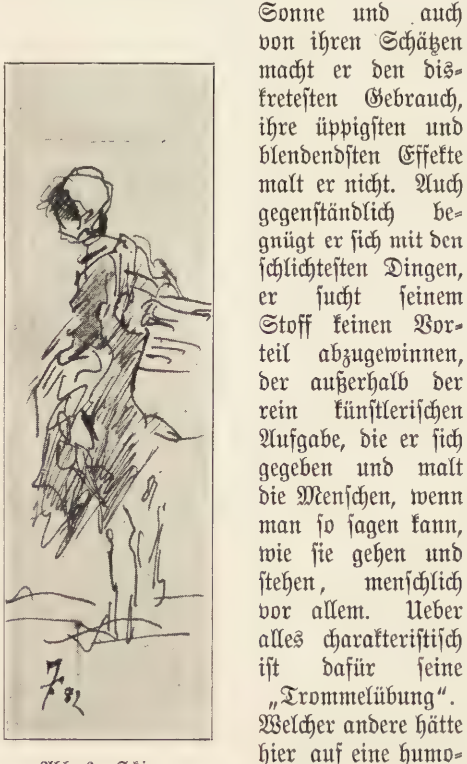


Abb. 6. Skizze. (Zu Seite 26.)

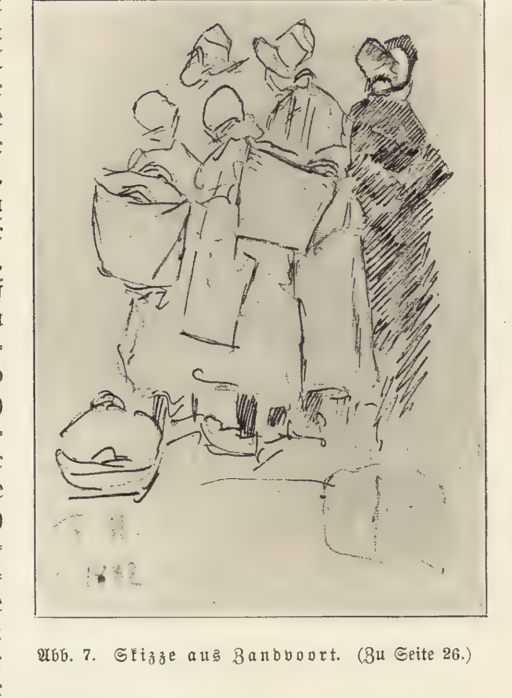


Abb. 7. Skizze aus Zandvoort. (Zu Seite 26.)

wenigstens auf auffallende und schlagende Kennzeichnung der Typen verzichten können? Er sah nur das Ganze, allerdings bis in alle Einzelheiten richtig! Und darum sind auch die Typen vortrefflich gegeben. Aber das sieht einer erst, wenn er sich satt geschaut an den wundervollen, malerischen Werten des Bildes, an dem feinen Spiel von Licht und Farbe. Als Ganzes ist ihm ja auch auf irgend einem Spaziergang die Gruppe ins Auge gefallen, als eine Gruppe von strammen Burschen in den abgeschabten, lichtblauen Uniformen des bayrischen Leibregiments, deren feiner Ton so reizvoll gegen die Luft und das bleiche Grün der Wiese stand. Das wirkt gar nicht wie Soldatenmalerei! Man stelle sich dies Sujet einmal vor, gesehen mit den Augen Anton von Werners, oder selbst eines begabteren preußischen Soldatenmalers!

Ähnlich geht es mit Uhdes schöner „Spezialität“, Kinder zu malen. Der Stoff ist ihm da einfach zu gut, ihn anekdotisch zu behandeln. Er erzählt keine Geschichten aus dem Kinderleben, er zeigt uns das Leben selber. Das schüchterne Blondköpfchen auf dem Bilde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, das Jesus die Hand reicht, kann einen Menschen wohl rühren bis in die

tiefste Seele hinein durch den unschuldig scheuen Ausdruck seines Gesichtchens und andere Kindertypen auf dem Bilde kaum minder. Und doch ist jenes Kind nach der landläufigen Kunstvereinsmenschen-Auffassung kaum hübsch. Fast über alle die Uhdeschen Kindergestalten haben die Leute ihre Glossen gemacht, weil er sie nicht als „Mamas Liebling" frisiert, geleckt und herausgeputzt hat. Und doch hat kaum je ein Maler die Kinder mit mehr und echterer Liebe gesehen. Er sah ihre heilige Holdseligkeit eben nötigenfalls durch Schmutz und Lumpen und sonnenbraune Haut durch, sah das Menschlich-Göttliche im Kind und nicht die Puppe, wie so viele andere Kulturmenschen. Wer ihn versteht und mit ihm sieht, der findet aus seinem „Heideprinzeßchen", das den Herren und Damen vielfach als ein Ausbund realistischer Häßlichkeit erschien, auch ein gutes Stück Romantik heraus; freilich keine Butzenscheiben- und Amaranth-Romantik! Poetisch wird in der Kunst auf den Menschen von Empfindung zuletzt alles wirken, was aus fühlender Seele herausgeschaffen, was ein Werk der Liebe ist und des Mitleids! Des Mitleids! Hier ist auch wieder einer von den Schlüsseln zu Fritz von Uhdes Kunst und zwar jener, der uns vor allem das Geheimnis seiner religiösen Malerei erschließt! Doch davon später! —

— — — — — — — — — — —

Uhdes künstlerische Entwickelung gliedert sich in zwei Teile, wie schon angedeutet: eine unruhige Werdezeit mit wechselnden Zielen und Einflüssen und nach dem Sichfinden ein stetiges, selbstherrliches Aufwärtsgehen in bewußter Kraft. Wer nur den reifen Maler Uhde kennt, zu dessen hervorstechendsten Eigenschaften das unbeugsame Festhalten an selbstgesteckten Zielen gehört, wundert sich nicht wenig, wenn er inne wird, was für Erscheinungen ihn der Reihe nach angereizt haben, eine darunter, die in ihrer prunk- und geräuschvollen Inhaltslosigkeit genau so etwas wie das Gegenteil von dem darstellt, was aus dem gemütstiefen und allem Äußerlichen abholden Künstler schließlich geworden ist — Hans Makart!



Abb. 8. Ölstudie (Holländer Fischerkind). (Zu Seite 26.)

Fritz Hermann Karl von Uhde ist am 22. Mai 1848 zu Wolkenburg im Königreich Sachsen als der Sohn Bernhard von Uhdes geboren, der als Jurist und Verwaltungsbeamter dem evangelisch-lutherischen Landes-Konsistorium angehörte und 1883 als Geheimrat und Präsident jenes Amtes gestorben ist. Die Mutter des Künstlers entstammte einer französischen Emigrantenfamilie, welche den Namen Nollain führte. Der Ahne seiner Mutter war um die Revolutionszeit nach Deutschland gekommen und zwar unter jenem Namen, der, wie die Sage geht, nicht sein wirklicher war. Das Dunkel über seiner wahren Abkunft hat er nicht gelüftet und man nimmt an, daß er von sehr vornehmer Familie gewesen ist. Über die Abstammung der Familie von Uhde — sie hieß früher von Uhden — ist Bestimmtes nicht



Abb. 9. Der Leierkastenmann kommt. Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München. (Zu Seite 28.)



Abb. 10. Studie für „Der Leierkastenmann kommt“. (Zu Seite 26.)

festgestellt und daß sie möglicherweise dem holländischen Ort Uden in Nord-Brabant entstammen könnte, ist wohl auch nur eine willkürliche Annahme. Fritz von Uhdes Großvater von mütterlicher Seite war Generaldirektor der königlichen Museen in Dresden und soll sich namentlich um Einrichtung der königlichen Kunstkammer Verdienste erworben haben. Der Vetter seines Großvaters, der noch den Namen Uhden führte, hat einst in Preußen als Justizminister eine nicht unbedeutende Rolle gespielt.

Künstlerische Anlagen und Neigungen erbte unser Künstler von beiden Eltern. Sowohl der Vater, als die Mutter trieben die Malerei mit Eifer und Talent; ersterer war ein geschickter Pastellist. Auch die Schwestern Uhdes malten und malen noch heute. So kann man sich leichtlich denken, daß es ihm an Anregungen im Elternhause nicht fehlte. Während er hier den ersten Unterricht empfing und in Zwickau und Dresden dann das Gymnasiuum besuchte, zeichnete er schon eifrig und zwar war es zunächst Menzel, der ihn begeisterte, den er fleißig abzeichnete, oder auch in seiner Erfindung aus dem Gedächtnis wiederholte und umschrieb, oft auch „ergänzte“. Menzels Zeichnungen zum Leben Friedrichs des Großen begeisterten ihn sozusagen nur in künstlerischem Sinn, namentlich was die Bilder zum 7 jährigen Krieg angeht. Mit der Seele stand der junge Sachse auf österreichischer Seite und darum schuf er die österreichischen Seitenstücke zu Menzels preußischen Heldenbildern und es gelang ihm, die Handschrift Menzels sich in überraschender Weise anzueignen. Als sein Vater im Jahre 1864 Proben dieser Kunstübungen zu Wilhelm von Kaulbach nach München brachte, um sich dessen Rat zu erholen über des Sohnes etwaigen weiteren künstlerischen Bildungsgang, erkannte der Münchener Akademiedirektor des Knaben Lehrmeister sofort und rief: „Scheußlich! Das ist ja ganz wie Menzel in Berlin!“ Für Kaulbach war die revolutionäre Kunst Menzels naturgemäß ein horror. Aber des Knaben Talent erkannte er und riet dem Vater, dessen Zukunftsplänen nicht im Wege zu sein. Wertvolle Anregungen erhielt Uhde auf dem Gymnasium



Abb. 11. Studie. (Zu Seite 26.)

noch durch einen eigenartigen Mann, einem Maler Mittentzwei, der im elterlichen Hause der Mutter und den Schwestern Unterricht erteilte und sich auch des Knaben annahm. Die Kunstgeschichte weiß von dem Namen Mittentzwei nichts und die handwerksmäßig hergestellten Bildnisse, durch deren Verfertigung er sein Brot verdiente, sollen „bösartig“ gewesen sein. Aber dabei besaß er, wie Uhde erzählt, eine Reihe, in Antwerpen gemalter Studien von einer Qualität, daß der lernbegierige Knabe mit einer an Schauder grenzenden Bewunderung davorstand. Bei aller Einfachheit und trotzdem ihn das Schicksal in seiner Berufsübung zum Handwerker hatte werden lassen, war er ein genialer Mensch, über die Maßen anregend, und hat viel dazu beigetragen, daß Uhde die Lust bekam, Maler zu werden. Mit diesem Verdienst hat der verschollene Mann auch sein Stück Kulturarbeit gethan, mag auch das meiste, was er selber geschaffen, des Vergessens wert sein!

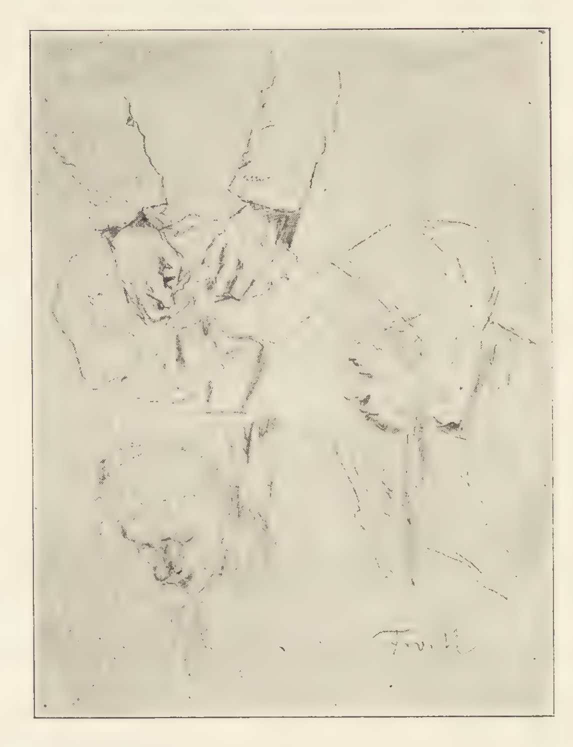


Abb. 13. Studie. (Zu Seite 26.)

Als das Jahr 1866 kam, nahm der Achtzehnjährige leidenschaftlich für Preußens Gegner Partei und wäre gerne in die österreichische Armee eingetreten, hätte nicht seine Familie ein energisches Veto eingelegt. Er machte, im gleichen Jahre, sein Abiturientenexamen und trat hierauf in die unterste Klasse der Dresdener Akademie ein, in welcher, so pedantisch und gedankenlos wie möglich, nach Gips gezeichnet wurde. „Recht schön schraffieren!“ mit nadelspitzer Kohle oder hartem Bleistift war die Hauptsache und es gab in der Schule auch Virtuosen dieser Besonderheit, welche das Entzücken der Lehrer ausmachten. Man kann sich denken, wie Fritz von Uhde, dem schon im Knabenalter Menzels herbe Natürlichkeit, sein leichter freier Strich als Vorbild gedient, zu solcher Hantierung sich stellte. Er schwänzte denn auch die Gips-Klasse und nistete sich auf eigene Faust im Aktsaal ein, wo schon eher für ihn etwas zu holen war. Den Oberen war dies nicht recht, ihn selber widerte es an, wieder die unfruchtbare Arbeit vor den kalten Gipsmasken und Büsten zu thun und so kehrte er der Schule mißmutig den Rücken. Nicht das erste und nicht das letzte Talent, das durch den Zopf der Altersversorgungsanstalten, welche wir Akademien heißen, in Gefahr gerät, die ganze Lust am Handwerk zu verlieren! Ein Unglück ist es freilich nicht, daß solches geschieht. Denn die Geschichte lehrt, daß gerade die,



Abb. 12. Studie aus Zandvoort. (Zu Seite 26.)

durch den akademischen Zwang scharf abgestoßenen Talente, sich leicht und schnell auf die eigenen Füße zu stellen lernen. Eine Akademie kann ihnen ja im besten Falle nur die materielle Gelegenheit geben, zu lernen — lehren kann sie wenig, oder nichts.

Fritz von Uhde war das Malerwerden einstweilen ganz verleidet und er wandte sich dem Soldatenberufe zu. 1867 trat er bei den sächsischen Gardereitern als Avantageur ein, wurde bald Fähnrich und 1868 Leutnant. Sein Talent übte er einstweilen nur mehr als Dilettant. Er nahm sein Malgerät mit in die Kaserne und malte und zeichnete auch hier. Daß ihn die Schlachtenmalerei zunächst und ausschließlich interessierte, brachte einerseits auf ganz natürliche Weise sein neuer Beruf als Reiteroffizier mit sich, aber auch der Verkehr mit dem Schlachtenmaler Ludwig Albrecht Schuster trug dazu bei. Dieser hatte einst bei Horace Vernet gelernt — er ist 1824 geboren — und einige prächtige Schlachtenbilder von großer Lebendigkeit gemalt.

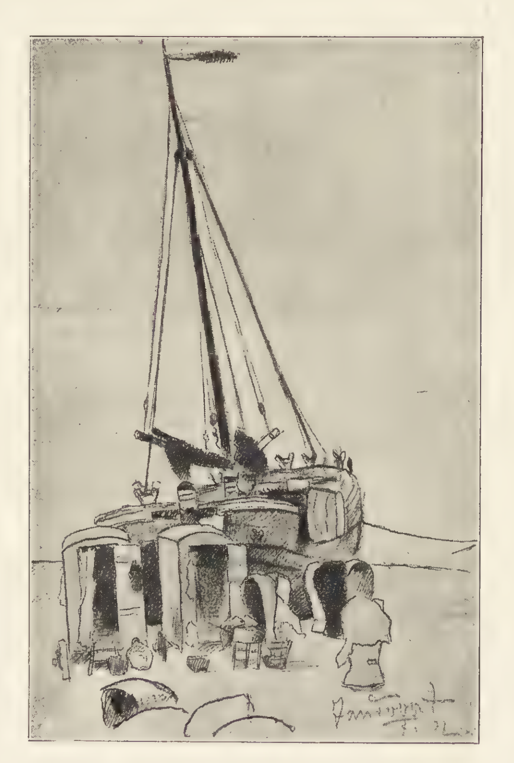


Abb. 14. Studie aus Zandvoort. (Zu Seite 26.)

Die Dresdener Galerie besitzt eine „Schlacht bei Borodino" von seiner Hand, worin eine beispiellose Heldenthat des sächsischen Gardekorps unter Ney verewigt ist. Uhde lernte Schuster schon in seiner Akademikerzeit kennen, setzte auch als Offizier den anregenden Verkehr mit ihm fort und kopierte viele seiner Arbeiten, namentlich die trefflichen Pferdestudien, die ihm jener bereitwillig lieh. Für die nächste Episode von Uhdes Thätigkeit als Maler wurde das von großem Einfluß, er gewann immer lebhafteres Interesse für die Schlachtenmalerei und das Leben trug das Seinige bei, es zu bestärken: als blutjunger Leutnant marschierte er 1870 von seiner Garnison Pirna aus in den Krieg und sollte bald reichliche Gelegenheit haben, die schreckliche Schönheit der männermordenden Feldschlacht an der Quelle zu studieren. Und er empfing wirklich gewaltige Eindrücke, Eindrücke voll Grauen, Großartigkeit und Farbe. Noch heute gerät der Künstler in Erregung, wenn er vom Abend von St. Privat und vom Morgen nach der Schlacht erzählt, von dem zerschossenen Dorfeingang von St. Privat, wo unter einem Haufen von Leichen blutjunger Burschen die martialische Kriegergestalt eines ordengeschmückten französischen Obersten lag, von der phantastischen Unterweltbeleuchtung des Schlachtabends, wo alles in dunklem, blauem Nebel schwamm und die Luft über dem Meer von Leichen dalag, wie etwa auf dem einen Bilde Böcklins mit der brennenden Burg und den plündernden Piraten. Uhde trug die Erinnerung lange mit sich herum und bedauert wohl jetzt noch, aus dem gewaltigen Eindruck nicht ein Bild gestaltet zu haben. Heute ist die Distanz von 32 Jahren doch wohl zu groß, als daß er sich noch daran wagen möchte. Er hat freilich jene Szene von St. Privat noch während des Feldzuges einmal auf die Leinwand gebracht; was aber aus dieser Skizze geworden ist, weiß er nicht mehr zu sagen. Zu Anet, nahe der Eure bei Paris, geriet er in das Atelier des Schafmalers Jacques, das dieser verlassen hatte, um vor seinen eigenen Landsleuten, nicht vor den Preußen zu fliehen. Dort fand er Malgerät und blieb einen Tag, während er jene Episode



Abb. 15. Der Leierkastenmann. Nach einer Photographie der Photographischen Union in München. (Zu Seite 28.)

skizzierte. Die nasse Skizze mußte im Atelier zurückbleiben. Dankbar für dies künstlerische Intermezzo während der rauhen Kriegszeit, schrieb Uhde einige Worte an die Thüre, welche das Studio des französischen Malers der Schonung der deutschen Soldaten empfahl. Hoffentlich hat diese Schutzschrift geholfen! Im übrigen kam der Maler-Offizier während des Feldzugs naturgemäß wenig zur Bethätigung seines Talentes. Er führte nicht einmal ein Skizzenbuch und nur in ein Notizbüchlein hat er sich hin und wieder mit ein paar Strichen etwas notiert.

Um so eifriger machte er sich nach dem Feldzuge wieder ans Malen. Er hatte das Glück, als Brigadeadjutant ein Kommando mit sehr viel, ja mit beinahe ausschließlich freier Zeit zu erhalten und nützte diese weidlich aus, merkwürdigerweise aber zunächst nicht dazu, seine Feldzugserinnerungen im Bilde festzuhalten. Damals stand Hans Makart im Zenith seines Ruhmes und des Wieners üppige, farbenprächtige Kompositionen reizten den sächsischen Offizier zu verwandten Thaten. Auch zu verwandten — Formaten. Auf Riesenleinwände malte er seine Makartereien, üppige Kompositionen mit Frauen mit und ohne prunkende Gewänder, malte eine pompöse Walpurgisnacht mit phantastischem Hexengewimmel, Mönche in fabelhaften Gärten und so weiter. Makart spukte ihm noch lange in der Phantasie und er hegte auch den Wunsch, bei dem kleinen großen Mann selber in die Schule zu gehen. Als er sich ihm — 1876 — zu diesem Zwecke vorstellte, riet ihm dieser, der sich selbst nicht für die geeignete Persönlichkeit hielt, ein junges Talent auszubilden, er möge sich nach München zu Piloty wenden. Vor der Hand war Uhde aber noch Soldat, wenn auch nur mit halbem Herzen. Die schöne Brigadeadjutantenzeit war vorbei, er kam nach Borna. Die Lust zum Reiterhandwerk schwand naturgemäß in dem Grade, in welchem die Sehnsucht nach dem Künstlerberufe wuchs und eines Tages



Abb. 16. Studie aus Zandvoort. (Zu Seite 26.)



Abb. 17. Holländische Studie. (Zu Seite 26.)

meldete er sich direkt vom Exerzierplatz weg krank. Der maßgebende Stabsarzt war so freundlich, auch wirklich Nervosität zu konstatieren, die Schonung verlangte und der junge Mann hatte nun das schönste Leben, ritt spazieren und malte. Er hatte ein hübsches Quartier mit Garten als keit für das Regiment. Der angenehme Zwischenzustand mußte nun aber doch einmal ein Ende haben und Uhde entweder wirklich und wahrhaft krank werden, oder um seinen Abschied einkommen. Er zog das letztere vor und hängte 1877 endlich den bunten Rock an den Nagel.



Abb. 18. Holländer Mädchen. Studie. (Zu Seite 26.)

Junggesell inne und wurde da von seinen Regimentskameraden, deren Wände seine freigebig ausgeteilten Schöpfungen schmückten, fleißig besucht. Sogar Kaffeeschlachten veranstaltete er und nicht nur der Regimentskommandeur, der eigentlich einige dienstliche Ursache gehabt hätte, ihm nicht ganz grün zu sein, sondern sogar die hochmögende Frau Kommandeuse suchten ihn auf. Er war immerhin eine große Ehre und Merkwürdig-

Makarts Rat folgend, siedelte er umgehend nach München über und stellte sich Piloty vor. Dieser hatte in seinem Meisteratelier zwar keinen Platz mehr frei, nahm aber den jungen Mann freundlich auf und gab ihm den guten Rat, nach der Natur zu malen und einen idealen Studienkopf zunächst einmal so schön als möglich fertig zu machen: „Dann werde ich wissen, was Sie gelernt haben und werde einen schönen Studienkopf



Abb. 19. Studie. Nach einer Photographie der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 45.)

gesehen haben." Der Rat war nicht viel wert für Uhde, der sich doch schon hinreichend versucht hatte, um schneller vorwärts kommen zu wollen. Er hatte ein seltsames Mißgeschick darin, daß er den Weg zur rechten Schmiede lange nicht finden konnte. Eine Zeit lang trug er sich gemeinsam mit Ludwig von Nagel — auch dieser hatte Lust, aus einem Reiteroffizier ein Maler zu werden und war namentlich von Meissonnier dazu encouragiert worden — mit dem Plane, zu Wilhelm Diez zu gehen, doch der Plan zerschlug sich. Er dachte an Lindenschmit — auch dieser hatte keinen Platz für ihn. Ob er an der akademischen Schulung viel verloren hat, ist die Frage. Oder besser, es ist nicht die Frage, daß er nichts daran verlor! Er lernte und malte auf eigene Faust weiter. Er arbeitete eben an einem großen, jetzt dem Grafen Luckner auf Altfranken gehörigen Reitergefecht altertümlichen Stils, als Graf Schack, dessen Mäcenatentum wohl zu den merkwürdigsten Dingen in der ganzen Kunstgeschichte gehört, ihn im Atelier aufsuchte. Der Graf, der irgendwo von des merkwürdigen jungen Künstlers Talent gehört haben mochte, setzte sich dicht vor das Bild und betrachtete es aus nächster Nähe durch einen — Operngucker. Was er dabei gesehen hat, ist Uhde nicht bekannt geworden. Daß er aber von dessen Begabung keinen üblen Begriff bekommen haben mußte, bewies der Umstand, daß er zu Lenbach ging und davon erzählte. Und Lenbach kam wirklich auch von selbst in das Atelier, freundliches Interesse an dem jungen Kollegen zeigend, den



Abb. 20. Trommelübung.
(Zu Seite 31.)

er auf die Alten in der Pinakothek hinwies. Der Rat war mehr wohlgemeint als fruchtbar, wie die Folge bewies: denn Uhde fand seinen Weg zur Kunst erst mit dem Aufgeben der Alten und Älteren. Im Jahre 1878 malte er für das Kasino der sächsischen Gardereiter ein neues gewaltiges Reiterbild: den Angriff des Regiments Plotho (jetzigen Gardereiterregiments) bei Wien 1683 (Abb. 1). Auf dem Bilde war alles in wilder Bewegung und die kühnen Reiter schienen direkt aus dem Bilde heraus zu stürmen. Vielleicht sind die Pferde und Krieger nicht immer von idealer Korrektheit, aber der Eindruck einer mit wahnwitziger Bravour gerittenen Reiterattacke ist mit starker Wirkung geschildert. Aus dieser Zeit stammen auch zwei Bilder großer Reiter, die jetzt das Palais des Prinzen Leopold von Bayern in München zieren. Die Pferdestudien dazu hatte Uhde damals in Borna nach seinen beiden letzten Offizierspferden gemalt. Die Reiter selbst sind noch auf Makartsche Weise kostümiert und sehr farbig gehalten, der eine als Standartenträger aus dem 30 jährigen Kriege, der andere als Jagdjunker in reichem Gewande. Alexander Wagner, der die farbenprächtigen Bilder sah, soll sie mit dem hohen Lobe bedacht haben, sie seien noch schöner als Makarts.

Abb. 21. Skizze zur Trommelübung. (Zu Seite 31.)

Befriedigung fand der ernst und tief angelegte Künstler trotz allen kecken Drauflosgehens in dieser Art, zu schaffen, immer noch nicht, und, so wenig er auch an den Münchener Akademieprofessoren verloren haben mochte, den Mangel an zielbewußter Leitung seiner jungen Kraft mußte er doch peinlich empfinden. Da lernte er durch den sächsischen Gesandten in München, von Fabrice, 1879 Michael Munkacsy kennen; der geniale Ungar sah ein, daß jener zunächst einer Luftveränderung bedürfe und forderte ihn kurzerhand auf, nach Paris überzusiedeln. Der, nur vier Jahre ältere Munkacsy hatte sich in Paris bereits eine so glänzende Position geschaffen, wie es nur wenigen Ausländern an der Seine je geglückt ist, und durch seinen „Milton" ein Jahr vorher einen Weltruf erworben. Uhde folgte ihm gerne und Munkacsy hinwiederum gewann ein lebhaftes Interesse an ihm, der eine Zeit lang in einem Atelier mit anderen Kunstbeflissenen, namentlich Amerikanern zusammen unter Munkacsys Leitung arbeitete. Bald gab dieser den Betrieb einer Schule auf, Uhdes aber nahm er sich auch weiter liebevoll an und stellte ihm sogar eine Zeit lang sein großes Atelier, in dem er später den „Christus vor Pilatus" malte, zur Verfügung. Bis zum Ende des Jahres 1880 blieb Uhde in Paris und kam durch das Verdienst Munkacsys, dem er heute noch den pietätvollsten Dank zollt, auch richtig auf einen künstlerischen Weg, wenn auch noch nicht auf seinen letzten und wichtigen. Die blendende Technik, die beispiellose Geschicklichkeit, mit der Munkacsy seine Gestalten aus dem Asphalt heraus malte, veranlaßten Uhde zunächst zur Übung einer verwandten Manier,

und er malte so dunkel wie sein Meister. Aber es war schon künstlerische Arbeit, was er machte, und darauf kam es an! Mit französischen Malern hatte er so gut wie gar keinen Umgang. In den Salons Munkacsys, der es verstand, die große Welt bei glänzenden Festen in seinem Hause zu versammeln, sah er wohl einen oder den anderen Stern der Pariser Kunstwelt auftauchen, wie Bastien Lepage u. a.; aber er, der noch unbekannte deutsche Maler, wurde unter allen den Excellenzen und Fürstlichkeiten, die da verkehrten, nicht bemerkt. Er hatte inzwischen, anfangs 1880, geheiratet. Sein erstes, reifes Werk „Die Chanteuse" (Abb. 2) stellte er 1880 im Salon aus. Es ist in französischem Privatbesitz, und wir in Deutschland haben es nicht zu Gesicht bekommen, was schon deshalb zu bedauern ist, weil die „Chanteuse" uns als eine der stärksten Temperamentäußerungen des j u n g e n Uhde ganz besonders interessieren muß. Das Bild führt uns in eine holländische Wirtschaft des siebzehnten Jahrhunderts, wo eine fröhliche Gesellschaft von Kriegsleuten und anderen Zechkumpanen sich versammelt hat, um sich an den Vorträgen einer drallen Sängerin zu ergötzen. Dem derben Lachen der Hauptkumpane nach zu urteilen, hat die junge Schöne, die in freier Pagentracht auf einer Kommode steht, eben etwas besonders „Kräftiges" in der Arbeit — schlägt doch einer hinten am Vorhang beinahe die Hände über dem Kopf zusammen. Auf einem umgestürzten Schäffel im Vordergrunde sitzt ein zerzauster Kriegsmann und kratzt auf der Fiedel — allem Anschein nach ohne jede musikalische Berechtigung, denn er hält Instrument und Bogen nichts weniger als korrekt. Das Bild hat vor den meisten, oft recht süßlichen Kostümbildern aus dieser Zeit, mit denen uns heute noch eine Menge Publikumsmaler, namentlich Italiener, versorgten, eine gesunde Urwüchsigkeit des Humors voraus. Man spürt den wilden Hauch des dreißigjährigen Krieges und nicht die „Trompeterromantik" jener anderen in Uhdes Werk. Ein Jahr später, 1881, schickte er schon ein zweites großes Bild in den Salon: „Les chiens savants", das Madame Boucicault für ihre Sammlung erwarb. Den Uhde von heute wird niemand darin erkennen, verkennen wird aber auch niemand, daß es ein vortreffliches Genrebild ist, voll frischen



Abb. 22. Skizze zur Trommelübung.
(Zu Seite 31.)

unmittelbaren Lebens, reich an wohlbeobachteten Typen. Eine Pariser Vorstadt oder auch die Gesindestube eines Schlosses in der Provinz mag der Schauplatz sein. Echte Franzosen sind sie alle, die Herren und Damen des Publikums, der lustige Pâtissier rechts im Vordergrunde, die zwei derben lachenden Burschen am Tische. Die Bonne mit dem weißen Häubchen und die anderen, welche mit so viel Heiterkeit und Interesse die Wunder der Pudeldressur beobachten. Sieht man, mit welchem Geschick der Maler hier alle die Probleme der Beleuchtung der Komposition, der Einteilung dieser zwanzig Personen in den engen Raum, der Zeichnung und der Valeurs gelöst hat, so ist das Bild eine fast staunenswerte Leistung, und man kann kaum glauben, daß sein Autor nicht viel mehr noch als ein Jahr ernsthaft „bei der Kunst" war. Das Bild war noch 1880 in Paris gemalt. Fritz von Uhde kehrte Ende 1880 nach der bayrischen Hauptstadt zurück, ein anderer, als er sie verlassen hatte. Er war jetzt auf dem

Wege der Selbständigkeit, wenn er auch vorerst noch bei Munkacsys dunkler Palette schwelgte mit ihren starken Kontrasten und den sammetenen, saftigen Tiefen der Asphaltlasuren. In München machte er das erste große Aufsehen im Kunstverein mit dem hier gemalten „Familienkonzert" (Abb. 3). Man kannte Munkacsys „Milton" schon und war nicht wenig erstaunt, daß der fast noch unbekannte junge Maler sich die gleichen malerischen Kühnheiten herausnahm wie der ungarische Meister, welchen man bewundern gelernt. Die Liebenswürdigkeit des Gegenstandes vermittelte dem Münchener Publikum auch das Verständnis für des Bildes malerischen Wert. Den Figuren war die kleidsame Tracht des siebzehnten Jahrhunderts gegeben, wenn er die altertümliche Gewandung auch mit seiner, für ihn kennzeichnenden künstlerischen Diskretion nebensächlich behandelte, sehr im Gegensatz zu jener kitschigen Genremalerei, die es heute noch gibt und die im Grunde nur Kleiderständer schildert und keine Menschen. Es war ein Genrebild heiterer Art wie die „Chiens savants", wie dort ist die Aufmerksamkeit der sämtlichen Personen auf eine Gruppe konzentriert, auf die zwei Kinder, welche die ernsthafte Musik der drei Alten — Oboë, Geige und Mandoline — mit Gesang und Trommelschlag begleiten. Eine Radierung von W. Krauskopf, welche das 1882 in Nürnberg mit der silbernen Medaille ausgezeichnete Bild wiedergibt, reproduziert seine kräftig kontrastierenden Tonwerte auf das feinste. Deutlichen Einfluß hatten auf Uhdes Bilder dieser Periode die alten Niederländer geübt, die er sich im Louvre zu Paris, wie in der Münchener Pinakothek fleißig angesehen. Ein 1881 gemaltes „Lachendes altes Weib mit Bierkrug", ebenfalls von Krauskopf radiert, hat nicht wenig von der derben Wucht Frans Hals-



Abb. 23. Skizze zur Trommelübung. (Zu Seite 31.)



Abb. 24. Kompositionsskizze zur Trommelübung. (Zu Seite 31.)

scher Pinselführung. In seinem verdienstvollen, bis 1893 reichenden Bilderkatalog, den O. J. Bierbaum seiner, in jenem Jahr bei Dr. E. Albert in München erschienenen Schrift „Fritz von Uhde“ beigab, ist auch eine „Holländische Wirtsstube“ erwähnt. Sie ging in amerikanischen Privatbesitz über.

Das Familienkonzert, das, wie eben bekannt wird, im April 1902 durch Schenkung an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln kam, war Fritz von Uhdes letztes eigentliches Genrebild. Nach seiner Vollendung kam er nicht nur technisch auf andere Wege, er sah auch die Aufgabe der Malerei überhaupt in veränderter Richtung, die rein malerischen Fragen traten für ihn weit in den Vordergrund, das Gegenständliche zurück. Das große Publikum hat Uhde bald darauf freilich in erster Linie, oder ausschließlich durch den Gegenstand seiner Werke in Atem erhalten, ihren hohen Wert haben diese aber doch, ganz unabhängig von der stofflichen Merkwürdigkeit als Kunst an sich, durch ihre wundervoll innige Wirklichkeitsschilderung, durch ihre Stimmung, mit welch abgehetztem Worte die poetische Auffassung der Natur und die Schönheit der Farben und Töne im Bild zusammengefaßt werden soll. Uhde hat später alle Motive, die an sich dem „Genre“ oder der „Religiösen Kunst“ oder sonst einer Kategorie angehörten, rein als Ausdruck persönlicher Empfindung behandelt und hat „Uhdes“ gemalt, nicht religiöse Bilder, Volks- oder Kinderstubenszenen. Die Charakteristik der Menschen, die dabei auf die Leinwand kamen, gehörte freilich mit zur künstlerischen Aufgabe, und da diese in ihrer stillen, schlichten Art über alles meisterhaft ist, spricht natürlich auch der Gegenstand wieder aufs intensivste zu uns.

Mit seinem Familienkonzert hatte er ungefähr erreicht, was auf diesem Wege zu erreichen war, es drängte ihn weiter, und er mochte auch fühlen, daß er zu anderem fähig und berufen sei, als zur virtuosen Handhabung der Munkacsyschen Palette. Dazu war die Zeit des konsequenten Naturalismus, der Freilichtmalerei angebrochen, und Uhde, der in Paris unter dem Banne seines



Abb. 25. Skizze zur Trommelübung. (Zu Seite 31.)

Meisters keine ausschlaggebenden Eindrücke von ihr empfangen, Uhde, auf den selbst Bastien Lepage und seine Jeanne d'Arc keinen Eindruck gemacht, wurde durch die Lehrmeisterin Natur zum Pleinairisten — ein Wort übrigens, das seine malerischen zu lernen hatte Uhde nicht eigentlich von Liebermann. Er war als Maler geschickt genug, um, auf die Natur hingewiesen, bei dieser selbst erfolgreich in die Schule zu gehen und die letzten Reste von Rezept- und Atelierüberlieferung über Bord zu werfen.

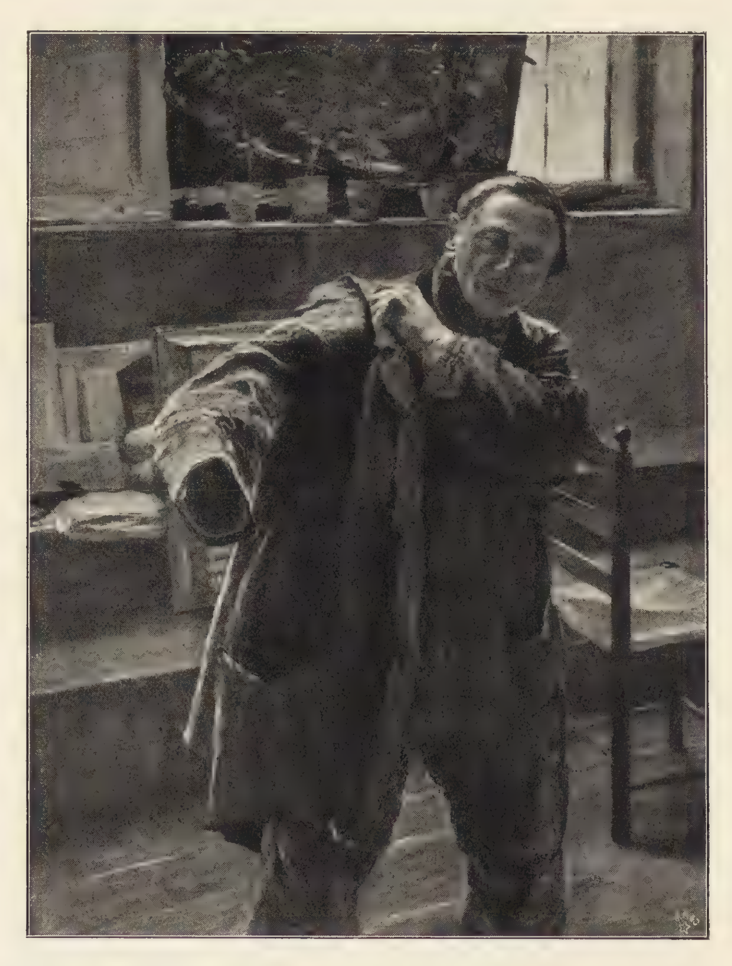


Abb. 26. Studie. Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München. (Zu Seite 45.)

Grundsätze durchaus nicht etwa erschöpfend umschreibt! Liebermann lebte damals in München, und der kluge und witzige, klarurteilende Berliner mit seinem scharfen Wirklichkeitssinn und seiner Gleichgültigkeit gegen die Meinung des Publikums, seinem Können und seiner revolutionären Begeisterung gab Uhde mannigfaltige Anregung, sogar, wenn auch nicht allein nach Richtung seines künftig mit Vorliebe gepflegten Stoffgebietes hin. Das geschah denn auch bald und gründlich, und die Munkacsy-Periode war abgethan. Freilich denkt Uhde, wie gesagt, heute noch mit unverblaßter Dankbarkeit an seinen Pariser Lehrer, den einzigen, den er eigentlich gehabt und der ihm doch im Grunde die Pforte zur Kunst aufgethan. Sonst nicht eben eine optimistische und weiche Natur, weiß er über Munkacsy nur das liebevollste Urteil zu finden, selbst über dessen Bilder

aus der Zeit des Niederganges und der Verflachung nach dem „Christus vor Pilatus“.

Im Spätsommer 1882 reiste er nach Holland — „zur Natur“. Das lichterfüllte holländische Flachland, das einer beim ersten Kennenlernen für das hellste Land der Erde



Abb. 27. Studie.

anzusehen geneigt ist, das Land mit seinem silbernen, duftigen Sonnenschein und seinen gesunden Menschen, Farben und Lebensgewohnheiten, das Land, wo das Licht alles so seltsam verklärt, wo die Ruhe und das Behagen ihre Heimat zu haben scheinen, war ganz der rechte Ort für Uhde, um den Übergang von der dunklen Ateliermalerei zum freien Licht zu finden, und mit dieser Reise beginnt auch die Epoche seines Ruhmes als Künstler. Er hatte nun auch nicht lange mehr nach künstlerischem Ausdruck zu suchen und packte die Sache resolut und sicher am richtigen Ende an. Noch im Jahre 1882 entstanden „Die Näherinnen“ (Les couturières), schon ein helles, in innigem Naturstudium entstandenes Bild, das einige Mädchen in hoher, lichter und reinlicher Holländer Stube beim Nähen zeigt. Es ist schon „ein Uhde“, auch darin ein echter Uhde, daß der selbst strenge, gründliche Künstler sich die Aufgabe nichts weniger als leicht machte. Er, der noch kurz vorher in Asphalt und Beinschwarz geschwelgt, setzte seine Figuren, licht gekleidet, mit lichten Näharbeiten beschäftigt, hinter ein großes Holländerfenster und ließ eine Fülle von Licht über die

Gruppe strömen. Das hieß so ziemlich alle malerischen, technischen Errungenschaften preisgeben, die er mit heißem Fleiße in Paris gemacht, hieß so viel als von vorne anfangen mit dem Sehen und Malen. Der Wurf gelang, der Weg war gewonnen. Er zeichnete und malte dann in Holland unverdrossen weiter — einige Skizzen und Ölstudien aus jener Zeit sind in den Abb. 4 bis 8, 10—14 und 16—18 wiedergegeben — und im Jahre 1883 brachte er etliche Bilder heraus, die ihn auch seiner neuen künstlerischen Heimat München als ganz veränderten, reifgewordenen Künstler vorstellten: die beiden Versionen des „Leierkastenmannes" und die „Trommelübung". Die Bilder wirkten damals durchaus neuartig, ja revolutionär in München, sie kamen den Leuten, die sie tadelten und jenen, welchen sie gefielen, geradezu furchtbar hell, unerhört gewagt vor. Wer sie heute wiedersieht, kann das nicht begreifen. Wie waren unsere Augen damals verbildet! Mit Uhdes gegenwärtiger Sonnenmalerei verglichen, ist das geradezu dunkel und sattfarbig, was damals für übertrieben licht, ja kreidig erklärt worden war. Übrigens ist es uns mit dem „Altmännerhaus" Liebermanns, das wir vor ein paar Jahren auf der Münchener Sezessionsausstellung wieder sahen, genau so ergangen. Auch das war so eine Art von Revolutionsbild gewesen und den Philistern ungeheuerlich frech, hell, brutal vorgekommen und jedenfalls häßlich über alle Maßen! Wir sahen es nach zwei Dezennien wieder und wunderten uns über die liebevolle, fast minutiöse Durchbildung, über die stille, fast idyllische Friedlichkeit des Ganzen, über seine Abgeklärtheit und Diskretion! Solche Dinge sind sehr, sehr lehrreich und zeigen einem jeden beschämend,



Abb. 28. Kohle-Studie zu dem Bilde: Lasset die Kindlein zu mir kommen! (Zu Seite 37.)



Abb. 29. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 36.)

wie anmaßend und dünkelhaft es ist, neuartige Erscheinungen überhaupt prinzipiell zu verwerfen. Auch die Verständigen, auch die, denen diese Werke gefielen, hatten zu deren Entstehungszeit das Gefühl gehabt, daß die Künstler doch zum mindesten recht kühn und frei gewesen, um dann später zu erfahren, daß jene damals noch sehr bescheiden und mit Schonung aller „berechtigten Gefühle" zu Werk und später weit über das hier Gewagte hinausgegangen seien. Man empfand es anno 1883 schon als große Keckheit — Geschmacklosigkeit werden es auch manche „ausgesprochen" haben —, daß der Maler eine rote Ziegelmauer, rot und sauber, wie sie aussah im Tageslicht, wiedergab, Holzpantinen an die Füße seiner Holländer Mädchen steckte und die eine gar Kartoffeln schälen ließ. Und schön, was so das Publikum schön nennt, waren diese Holländerinnen in ihrer derben Gesundheitsfrische ja auch nicht, kein Schlagwort aber führten die Gegner der neuen Kunst, das heißt des neuen Begriffes vom Malerischen, lieber im Munde, als das vom Kultus des Häßlichen. Daß die starre, kalte, glatte, süße, über alle Begriffe leere Schönheitsformel, welche gerade damals auf der — anderen Seite hier in München so gerne gepflegt und vom kaufkräftigen Publikum so hoch gewertet wurde, daß diese konventionelle Schönheit für andere auch Häßlichkeit bedeuten könne, das wäre den guten Leuten und schlechten Kunstmenschen schwerlich eingegangen.

Die erste Version des „Leierkastenmannes": „Der Leierkastenmann kommt!" ist die in Breitformat (Abb. 9), welche das Mittagstreiben in einem holländischen Dorfe mit schmalen, niederen Häusern schildert. Fern hinter einer Planke wird der Wundermann sichtbar, aufgeregt eilt ihm die weibliche Dorfjugend entgegen — die Jungen scheinen anderweitig mit männlicheren Dingen beschäftigt. Nur zweien stören die Klänge des Leierkastens nicht die Ruhe: einer jungen Frau, die träumerisch links an der Planke lehnt und einem niedlichen halbwüchsigen Mädchen, das mit einem langen Strumpf beschäftigt, offenbar eben eine der schwierigeren Fragen der Strickkunst zu lösen hat. Diese Gestalt des hausfraulichen Kindes, dem die Arbeit schon wichtiger ist, als der seltene musikalische Genuß, ist ganz besonders reizvoll und liebenswürdig. Nicht minder gut gesehen ist die Figur der Kartoffelschälerin, die von ihrer Arbeit aufsteht, um der Drehorgel zu lauschen und nicht minder gut die jener gedankenverlorenen jungen Frau. Auch als Menschenschilderer war Uhde mit dem Bilde um ein Gutes weitergegangen, inniger und innerlicher geworden, auch hier merkt man den Schritt vom Atelier ins freie Licht und Leben. Der Schauplatz der liebenswürdig geschilderten Szene ist Zandvoort. Das Bild hat Professor Max Liebermann erworben. Uhde besitzt dafür von der Hand Max Liebermanns ein vielumstrittenes Jugendwerk, das meistumstrittene Bild des Berliner Intransigenten sogar, den „Christus im Tempel".

Ein kleines Bild, auf welchem der Leierkastenmann von Zandvoort eine Rolle spielt, entstand noch im gleichen Jahre (Abb. 15). Der Musikus steht

Abb. 30. Studie zu dem Bilde „Christus und die Jünger von Emmaus". (Zu Seite 43.)



Abb. 31. Die Jünger von Emmaus. 1884. Städelsches Museum in Frankfurt a. M. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 43.

da schon mitten im Dorfe und läßt seine Künste hören unter Kindern, Mädchen und Frauen. Zwei kleine Dirnen haben sich umfaßt und walzen schwerfällig in ihren Holzpantoffeln umher; sogar ein paar Männer hinten in der Straße bleiben lauschend stehen, und an der Hauswand fängt ein Paar bei den verlockenden Klängen zu flirten an. Das Bild ist jetzt im Privatbesitz zu Frankfurt a. M. Noch ein paar schöne Bilder sind direkte Früchte von Uhdes Holländer Reise, so das „Altleuthaus in Zandvoort", „Holländische Kirche" und „Fischerkinder". Eine Spezialität aber hat

Uhde nicht aus ſeinen Holländer Motiven gemacht, wie ſo viel andere, die, wie er, dort in Frans Halſens Heimat die Natur kennen gelernt. Es findet ſich wohl in ſeinem ſpäteren Schaffen die Erinnerung an Beobachtungen, die er dort gemacht, aber ſeine eigentlichen Holländer Volksbilder ſchließen mit dem Jahre 1883 ab; dieſes Genre war für ihn ebenſo nur eine Epiſode, wie die Munkacſyzeit. Nach München zurückgekehrt, entdeckte Uhde bald, daß Natur und Menſchen ſeiner neuen bayriſchen Heimat ihm Stoff und Anregung in Fülle boten und ſo malenswert waren, wie die Holländer



Abb. 32. „Komm, Herr Jeſus, ſei unſer Gaſt.“ 1885. Nationalgalerie Berlin.
Photographie-Verlag von Rud. Schuſter, Berlin. (Zu Seite 45.)

Fischer und „Meisjes“. Damit war alles Fremde in seinem Wesen als Maler überwunden, und gleich schnell wuchs sein Können und sein Ruhm; zu dem letzteren darf man wohl die Opposition der Unverständigen zu zählen sich erlauben. Noch 1883, diesem Jahre einer unglaublich fruchtbaren Produktion, malte er die schon mehrfach beredete „Trommelübung“ (Abb. 20—25). Der Schauplatz ist dort außen am Rande des Münchener Exerzierplatzes von Oberwiesenfeld, wo der Spaziergänger zu gewissen Stunden ein unglaubliches, ohrenzerreißendes Konzert von Bläsern und Trommlern hören kann, die dort, jeder für sich und ohne Rücksicht auf die Kollegen oder die Nerven der Gesamtheit, ihre Signale und Wirbel üben. Dieses Chaos von Tönen und dumpfrollenden Wirbeln hat etwas eigentümlich Wildes und Aufregendes an sich, und der Anblick der Burschen in ihren abgewetzten Werktagsuniformen letzter Garnitur, mit den blinkenden Instrumenten ist ungemein malerisch, malerisch freilich in anderem Sinne, als in dem eines königlich preußischen Schlachten- und Revuenmalers. Uhde sah auch manches menschlich Interessante in diesen Gruppen, die ihm einst auf einem Spaziergang aufstießen, sah die Verschiedenheit der Mienen in ihrem wechselnden Ausdruck zwischen Eifer, Gleichgültigkeit, Selbstzufriedenheit und Stumpfsinn und malte nach vielen Beobachtungen und Studien ein Stück militärischen Lebens von kaum jemals dagewesener Naturwahrheit. Das Bild ist nicht groß — viel kleiner, als es nach der merkwürdig „lebensgroß“ wirkenden Reproduktion scheinen möchte, die vielen Figuren stehen überraschend richtig im Raume und auf den Füßen. Meisterlich hat der Künstler die ganz spezifisch oberbayrischen Typen wiedergegeben, so den Neophyten rechts im Vordergrunde. Er ist noch nicht zum Range eines Spielmanns aufgerückt, wie das Fehlen der „Schwalbennester“ auf den Schultern beweist, und hält die Schlägel linkisch in den Händen, verlegen auf sein Kalbfell starrend. Der links neben ihm, der die Trommel stimmt, zeigt schon die stolze Sicherheit des Meisters, und der im Hintergrunde zwischen beiden übt mit künstlerischer Andacht irgend einen schwierigen Rhythmus. Wer je Soldatenphysiognomien in der Kaserne eingehender studiert hat, muß an den Burschen seine Freude haben, und glänzend war in der Arbeit das Freilichtproblem gelöst. Trotz alledem wurde das Publikum auch für dieses Bild nicht warm, und es blieb jahrelang in der Werkstatt des Künstlers, bis es um 1890 herum ein Berliner Kunstfreund, Dr. Julius Elias, nach der Reichshauptstadt entführte.

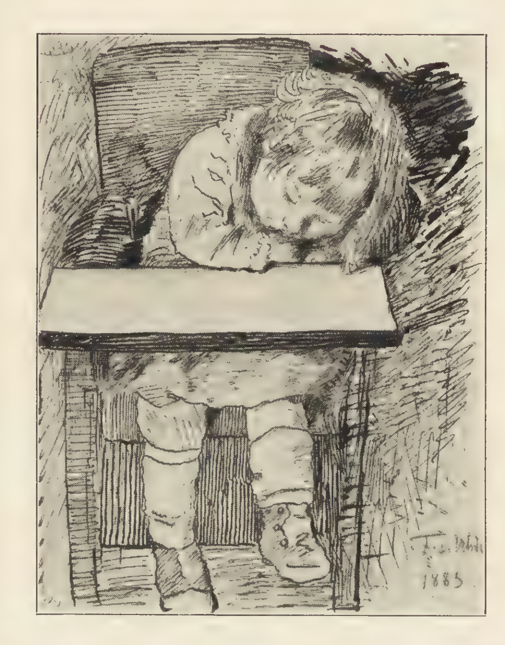


Abb. 33. Studie.

Dies Bild war der letzte Nachhall aus Uhdes Soldatenzeit und aus seiner Zeit der Soldatenmalerei — ja vielleicht hatte es mit jener Neigung überhaupt nichts mehr zu thun, und es war nur Zufall, daß die Leute, die er darauf gemalt, blaue Röcke trugen. Mit dem nächsten Werke, das er im Winter 1883/84 mit heißem Fleiß und in begeistertem Schaffen fertig brachte, dem „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, trat er in eine Phase seiner künstlerischen Entwickelung ein, die fast zwanzig Jahre währte und seiner Persönlichkeit das Charakteristikum gab, das für Uhdes Namen in der Kunstgeschichte nun einmal das Bleibende sein wird, seine biblische Malerei. Eine große Reihe von Bildern, seine besten und größten Meisterwerke darunter, hat er nach

Motiven des Alten und des Neuen Testamentes gemalt, welche er in vollkommen eigenartiger Weise erfaßte; die heiligen Gestalten verlegt er in ein modern menschliches Milieu, auf dem Boden der Heimat wandeln ihre Füße, in bayrischen oder nordischen Bauernstuben redet sein Christus zu den Kleinen, kehrt er als Gast ein, bricht er das Brot beim Abendmahl. Und zu den Armen und Elenden kommt sein Heiland, nie als glänzender Prophet und Wunderthäter, sondern als Freund, Tröster und Helfer. Liebe und Mitleid sind die Grundtöne dieser Werke. Daß sie uns so menschlich tief erfassen, ist ihre merkwürdige Eigenart, nicht, daß die Menschen in der Hauptsache modernes Gewand tragen. Die großen alten Meister hatten ja zu ihrer Zeit viel=



Abb. 34. Das Tischgebet. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 43 und 45.)

fach den Gestalten der heiligen Geschichte das Gewand ihrer, der Maler, Zeit gegeben und erst die Italiener der Renaissance jene konventionellen internationalen Faltentrachten der Heiligen erfunden, welche auch die Durchschnittsheiligenmalerei unserer Tage noch nicht aufgegeben hat und die ihr bis auf die Farbe der Röcke von der Kirche noch vorgeschrieben werden. Unsere Deutschen und Niederdeutschen liebten es auch spät noch, jene Geschichten in das heimatliche Milieu zu verlegen und so den Herzen der Beschauer näher zu führen, Rembrandt vor allem hat aufs Haar die gleichen Intentionen wie Uhde verfolgt bei seinen religiösen Bildern, sowohl was Stimmung, als was äußerliche Ausstattung anlangt. Auch in seiner Zeit war Uhde nicht der erste, welcher es wagte, die biblischen Bilder realistisch und in anderem Gewande als den traditionellen Faltenröcken auf die Leinwand zu bringen. Eduard von Gebhardt hatte es schon in den sechziger Jahren gewagt, Menzel hatte einen stark realistischen, wenn auch nicht modernisierten „Christus im Tempel“ unter, in Bezug auf die Rasse, sehr scharf charakterisierten Juden gemalt, 1879 war Ernst Zimmermann mit einem Bilde gleichen Inhalts gekommen, in dem Christus als ein ausgesprochener, wenn auch schöner Judenknabe auftritt, und im gleichen Jahre hatte Max Liebermann, von allen Seiten wütend angefeindet, seinen „Christus im Tempel“ vollendet und es riskiert, einen jungen Christus in Erscheinung und Gebärde so rassenecht und „objektiv“ wie nur möglich hinzustellen. Und auch diese deutschen Maler waren es nicht, welche zuerst wieder in der neuesten Zeit mit der verbrauchten Tradition der religiösen Malerei gebrochen hatten. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts war man der Formel müde geworden. Richard Muther schreibt dazu in seiner „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“: „Horace Vernet hatte auf der Reise, die er 1839/40 nach Syrien und Palästina machte,

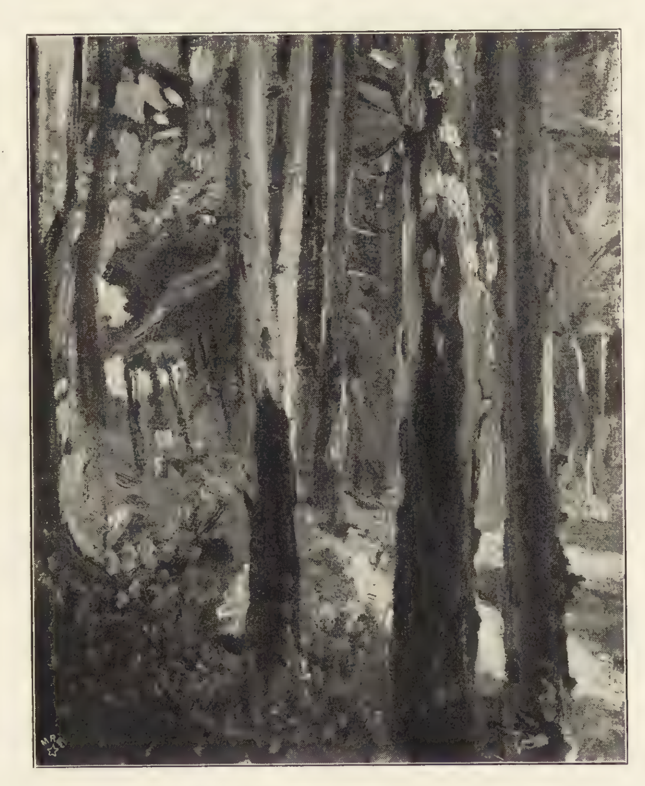


Abb. 35. Baumstudie.

mit Schrecken erkannt, wie falsch man bisher die Bibel verstanden. Jerusalem, Damaskus, Nazareth, es sah in Wirklichkeit dort ganz anders aus, als die Bilder der alten Meister erwarten ließen. Die Luftwirkung, die agrarischen, geologischen und architektonischen Verhältnisse — nichts stimmte. Selbst das Kostüm, in dem die biblischen Personen dargestellt wurden, war apokryph. Joseph — der Orient ist konservativ in seinen Moden — trug ein weißes Hemd und den Machlah, als er mit Maria sich trauen ließ, und diese hatte nicht daran gedacht, sich im Interesse kommener Cinquecentisten in eine rotblaue Draperie zu hüllen. Peruginos und Raffaels „Sposalizio“ wirkten nach dieser Erkenntnis wie ein wahrer Maskenscherz. Vernet beeilte sich, seine neue Entdeckung 1848 dem Institut zur Begutachtung vorzulegen. Die moderne Malerei, meinte er, werde durch sie die schönsten Triumphe feiern. Sie könne beginnen, das Alte und Neue Testament vollständig umzukleiden und ihm zugleich die richtigen Bodenverhältnisse zu geben, die es während der Renaissance entbehrte. Zum Glück ging es dieser Bibelübersetzung wie der Puttkamerschen Rechtschreibung — man konnte sich nicht daran gewöhnen. Die religiöse Malerei wurde durch das kulturgeschichtliche und ethnographische Brimborium, das sie in den dreißiger und vierziger Jahren in sich aufnahm, nicht größer, als sie zu Fra Angelicos und Rembrandts Tagen gewesen. Der Geist war tot, nur der Buchstabe war lebendig geworden.“ — „Später, als die Historienmalerei an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand, folgte auf das orientalische Genrebild das religiöse Prunkstück, die Galavorstellung vor Gott, dem Vater. Wie alle profanen Helden der Delaroche- und Pilotyschule deklamierten, gestikulierten und Sessel umstürzten, so schritten auch die Heiligen in seelenloser Gefallsucht mit dem Pathos des Theaterprinzen einher.“ — Die Reaktion gegen diese, im vorigen trefflich charakterisierten Verirrungen und Richtungen, deren letzter Vertreter großen Stils Uhdes einstiger Meister Munkacsy gewesen, kam, eine gesunde Reaktion, aus dem germanischen Empfinden heraus, Gebhardt, der große Vlame Hendrik Leys und die schon Genannten waren ihre Vertreter, und Uhde folgte. Aber er folgte weder dem Archaismus der einen, die den deutschen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts nachmalten, noch dem Realismus der anderen, welcher dem Gemüte der Beschauer — und an das Gemüt wendet sich die religiöse Malerei doch zunächst — recht wenig zu geben hatte.

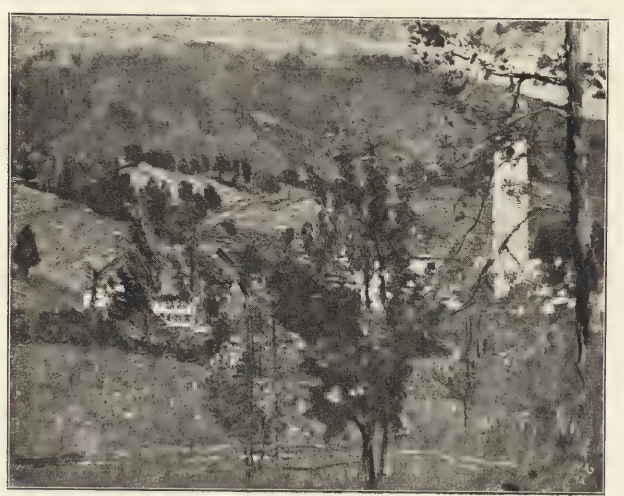
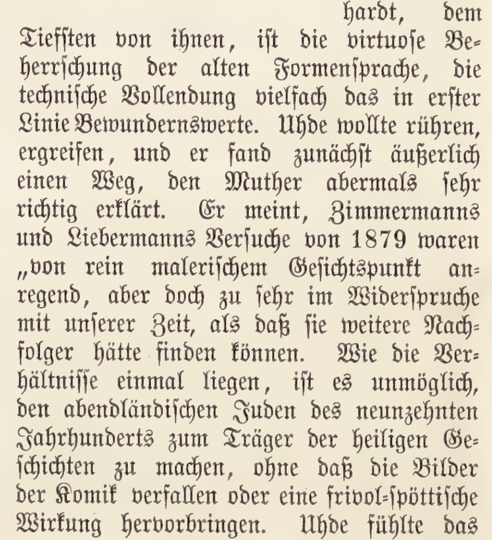


Abb. 36. Studie. Gmund am Tegernsee. 1886.



Auch an Gebhardt, dem Tiefsten von ihnen, ist die virtuose Beherrschung der alten Formensprache, die technische Vollendung vielfach das in erster Linie Bewundernswerte. Uhde wollte rühren, ergreifen, und er fand zunächst äußerlich einen Weg, den Muther abermals sehr richtig erklärt. Er meint, Zimmermanns und Liebermanns Versuche von 1879 waren „von rein malerischem Gesichtspunkt anregend, aber doch zu sehr im Widerspruche mit unserer Zeit, als daß sie weitere Nachfolger hätte finden können. Wie die Verhältnisse einmal liegen, ist es unmöglich, den abendländischen Juden des neunzehnten Jahrhunderts zum Träger der heiligen Geschichten zu machen, ohne daß die Bilder der Komik verfallen oder eine frivol-spöttische Wirkung hervorbringen. Uhde fühlte das



Abb. 37. Das Abendmahl. Nach einer Original-Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 48.)

und setzte an die Stelle moderner Juden moderne Christen." Es sind Fischer, Handwerker und ihre Frauen, die sich um den Heiland scharen, harte und naivgläubige Arbeitsmenschen mit meist ländlichem Anstrich, Arme im Leben und im Geiste, und sie tragen das Gewand unserer Tage, während Uhdes Christus selbst immer in lang herabwallendem Rock erscheint, wie er wohl ungefähr der historischen Richtigkeit entsprechen dürfte. Wie Uhde da seine Leute kleidet, vermeidet er aber doch dabei alles aufdringlich Moderne und wendet wohl hie und da ein Gewand von unbestimmtem Schnitt an, wo er fürchtet, die religiöse Stimmung zu stören, oder eine triviale Note ins Bild zu bekommen. Ja manchmal nähert er sich der herkömmlichen biblischen Gewandung sogar ziemlich stark — aber die Menschen sind immer Menschen unserer Zeit mit ihren Sorgen und Leiden. Und immer sind es Leute aus dem arbeitenden Volke, Leute vom platten Lande, vielleicht schon um der grauen Farblosigkeit ihrer Arbeitsgewänder willen. Städtische Sonntagspracht würde schlecht in die Stimmung eines Uhdeschen Bildes passen, und Großstadtmenschen hat er nie auf einem solchen Werk biblischen Inhalts dargestellt. Sie passen auch als Typen schlecht dazu, wie die Versuche anderer ergeben haben. Ein Fritz von Uhde würde der Sache freilich besser Herr geworden sein als ein Jean Béraud, der die Szene, wo die gebesserte Sünderin Magdalena dem Erlöser huldigt, in ein Cabinet particulier des Restaurant Brébant verlegt und die Kreuzigung auf den Montmartre. Das wirkte auch auf den Ungläubigen wie eine Profanation, während gerade Uhdes menschlich schöne Darstellungsweise auch in jenem ein Gefühl von Andacht wecken muß. Nicht nur den eben genannten Pariser, dem außerdem auch die malerischen Eigenschaften für diese Spezialität fehlten — er war sonst Darsteller des demimondänen Chic —, sondern auch so manchen anderen noch hat Uhdes Eigenart zu Versuchen angeregt, die Szenen der Evangelien neuartig zu behandeln. Bleibendes aber ist nicht zu stande gekommen, immer nur Äußerliches und Kaltes und Originelles à tout prix. Lebendig war auch hier immer nur der Buchstabe und der Geist war tot. Und aus Uhdes Bildern spricht er so lebendig und zu allen! Sein Christus ist nicht der Heiland der Katholiken und nicht derjenige der Lutheraner, er ist einfach die göttlich reine Inkarnation der Menschenliebe, der Gottmensch, der die Liebe und das Mitleid lehrt, übt und dafür stirbt, der die Kleinen zu sich kommen läßt und mit den Armen zu Tische sitzt. Und wie die Liebe verklärt der Künstler das Leid, das Leid der Armut und der Mutterschaft. Aber die düsteren Marterszenen der Passion hat sein Pinsel bisher nicht verherrlicht. Er schließt mit dem Abendmahl und beginnt erst wieder nach der Kreuzigung mit seinen Christusbildern. Ist dies Zufall? Oder leitete den Maler das Gefühl, daß er mit der Darstellung des Kreuzestodes sein ureigenstes Gebiet verlassen würde? Ich glaube wohl, daß Uhdes Kraft auch das blutige Bild des Gekreuzigten in menschlicher Auffassung zu verklären vermöchte, sicher liegen ihm aber die Szenen der Milde besser, als die Schauer der Erlösungstragödie. Man kann das aus dem einen Bilde vielleicht schließen, das am nächsten an den Kreuzestod hinreicht, „Christi Rock". Ein Bild von mächtiger Komposition und markiger Kraft. Aber von allen den Bildern der großen Serie am wenigsten Uhde! Und wenn in seinem Schaffen die, unlängst gelegentlich einer Enquete von ihm ausgesprochene Befürchtung einen Anhaltspunkt hat, daß etwas Barockes in seine und seiner gleichstrebenden Kollegen Malerei hineingekommen sei, so ist es nicht zum wenigsten hier. Das liegt sicher zum guten Teil im Gegenstande. Dem Bilde fehlt jedes Moment versöhnender Milde, und die können wir auf einem Uhdeschen Religionsbilde nicht mehr entbehren.

Am reinsten und vollkommensten kommt das, was Uhde mit seinen Christusbildern will, auch in dem ersten Werke des großen Cyklus zum Ausdruck, dem „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Abb. 29). So vollendet schön es als Malerei auch ist, im Malerischen ist Uhde später auch wohl über dies noch hinausgekommen, ist noch lichter, stärker und freier geworden, noch mehr er selber, wenn man so sagen darf. Liebenswürdiger aber und inniger ist keines jener späteren Bilder, selbst das große Abendmahl nicht, oder die Bergpredigt, die in ihrer herrlich naiven Andacht zu den gemütvollsten dieser Bilder zählt. Uhde selbst schätzt das „Lasset die

Kindlein zu mir kommen" als einen Höhepunkt, und wenn er sagt: „Ich hätte eigentlich nachher nichts solches mehr malen sollen," so meint er damit, daß er dies erste Werk an innerlicher Wirkung nicht mehr übertreffen konnte. Eine wahre Apotheose der Kindesunschuld ist dieses Bild und unsäglich rührend ist die väterliche Güte, mit welcher Christus auf den Schwarm der Kleinen blickt, die zu ihm kommen, die einen scheu und verlegen, wie Bauernkinder einem fremden vornehmen Herrn gegenüber nun einmal Hand, wie beim Aveläuten, stehen sie da und blicken auf Christus, vom Eindruck seiner milden und hoheitsvollen Menschlichkeit gepackt. Die Auffassung ist durch und durch germanisch, wie die Kinder in dem Gemache echte deutsche Kinder sind. Als Freund und Vater ist dieser Christus in die Stube zu den Kleinen gekommen, nicht als Herr der Welt und göttlich überlegen erscheint er ihnen nur in seiner Liebe, nicht in seiner Macht. Sie beten ihn nicht an, aber er stimmt sie zum Beten. Mit Meisterschaft



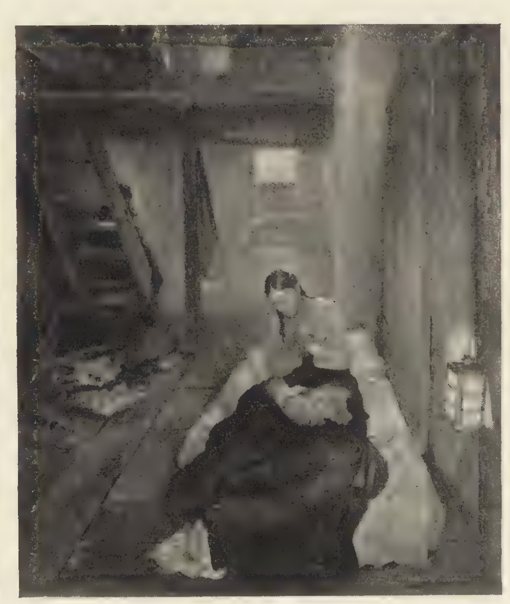




Abb. 39. Die Heilige Nacht. I. Fassung. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 60.)

sind, die anderen zutraulich und lieb. Das aus dem großen Fenster voll einströmende Licht umgibt die Gruppe der Kleinen mit einer Gloriole von Sonnenschein, und, ganz von goldigem Licht umflossen steht jenes holde Blondköpfchen als Mittelpunkt der Gruppe da, das dem Heiland das Händchen reicht und so treuherzig zu ihm aufblickt (Abb. 28). Das ist, wie schon oben gesagt, doch wohl von den unzähligen Kindern, die Uhde gemalt, das Kindlichste und Holdeste, das Rührendste! Ein anderes hat den blonden Kopf schon in des fremden schönen Mannes Schoß geborgen. Und die Güte, die er den Kleinen entgegenbringt, wirkt auch auf die Alten als ein Heiliges. Den Hut in der sind die Charaktere der Kinder geschildert, die Zutraulichen und die Scheuen, die Ahnenden und die Blöden, aber nicht ihre Typen allein sind es, die uns an dem Bilde packen im Verein mit der abgeklärten Hoheit und Milde der Erlöserfigur. Auch der Maler Uhde hat seinen großen Anteil an der Wirkung des Bildes, wenn nicht den größten! Es ist die Poesie des Lichtes in dieser Darstellung, die geradezu mit physiologischer Notwendigkeit jenen Beschauer ergreifen muß, der nicht überhaupt gegen künstlerische Eindrücke immun ist. Alles, was wir in der Malerei Stimmung heißen, geht ja wohl auf diese Poesie des Lichtes, auf eine vollendete Be-



Abb. 38. Die Bergpredigt. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 53.)

herrschung der Valeurs zurück, der Ton thut zu dem unmittelbaren Eindruck eines Gemäldes sicher noch mehr als selbst die Farbe; schon das einfache Schwarzweiß, mit Effekte auch in dieser Richtung verschmäht. Ihm macht das Licht „die Körper schön“, und vor allem macht es ihm die Körper wahr, sie kleben nicht auf dem Hintergrunde,



Abb. 40. Die Heilige Nacht. I. Fassung. Mittelbild.
Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 60.)

wahrer Kunst gehandhabt, kann intensiver auf das Gemüt wirken, als eine farbige Darstellung, der die Ausgeglichenheit des Tones fehlt. Uhdes Kunst bezaubert immer durch das Licht, obwohl er alle grobsinnlichen sondern sind allseitig von Luft und Licht umgeben, die Illusion des Räumlichen ist fast immer vollkommen bei Uhde und namentlich in dem Bilde, von dem wir eben reden. Er malt um die Dinge herum und braucht,

um seine Gestalten rund und lebendig erscheinen zu lassen, keine derben Hilfsmittel, keine starken Kontraste und Schlagschatten u. s. w.



Abb. 41. Linker Seitenflügel zu Abb. 40.
Verlag der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 60.)



Abb. 42. Rechter Seitenflügel zu Abb. 40.
Verlag der Photographischen Union in München.
(Zu Seite 60.)

Das Bild ist jetzt im Besitze des Leipziger Museums. Daß es einen Sturm von Widerspruch erregte, ward schon angedeutet, braucht aber eigentlich gar nicht gesagt zu werden. Die Kunstbonzen schrien genau so dagegen wie jene, welche in Uhdes Modernisierung der Christusidee eine Lästerung der Religion erblickten. Sogar die Leute, die für den Maler waren, vermißten an den Kindern die Anmut und die Schönheit. Als ob die große, heilige Anmut des Kindes nicht durch alle Bewußtheit und auffällige Zierlichkeit hoffnungslos verdorben würde, als ob echte Kinderschönheit im Leben wirk-





Abb. 43. Die Heilige Nacht. II. Fassung. (Zu Seite 60.)

lich jenen glatten Bonbonnierenstil hätte, der die Damen und Herren im Kunstverein und vor den Bilderläden zu den „Ah!“ und „O!“ der Bewunderung hinreißt! — Wenn das Kind, das auf Uhdes Bild Christus die Hand reicht, oder das Mädchen mit den gefalteten Händen dahinter, nicht schön ist — was ist es dann? Häßlich? Kann das Häßliche rühren wie diese Kindergestalten? Aber dem Volke ist das Ungewohnte einer Erscheinung zunächst immer häßlich. Unter Hunderten sieht ja nicht einer mit seinen eigenen Augen, jeder fast guckt durch die Brille der Tradition, und die Besten müssen sich harte Mühe geben, um einem Künstler von neuen selbständigen Bestrebungen folgen zu können. Das ist auch keine Schande, es liegt im Wesen der Kunst begründet. Eine Schande ist nur, daß der Dünkel der Menge das Ungewohnte gleich beim ersten Anblick zu verwerfen pflegt und Spott und Mißachtung hat, wo ehrlich eingestanden werden sollte: Das versteh' ich nicht! Der Mehrzahl der obengenannten Kunstbonzen war das Hellmalen damals an sich schon ein Greuel, und sie waren Propheten jener Richtung, die heute unter der Form eines merkwürdigen Hurra-Idealismus sich wieder mächtig rührt. Ideale Darstellung bestand für sie in dem Unwahrmachen der Natur. Daß die Kinder auf Uhdes Bild ärmliche, schlecht gemachte Kleider hatten, daß ihre Füße in derben, vom Dorfschuster gemachten Schuhen steckten, das war ihnen unerhört. In der Tendenz des Werkes witterten sie und das Publikum so was, wie sozialdemokratische Bestrebungen, und „Uhdes Christus“



Abb. 44. Entwurf in Federzeichnung.

nannte man, wie H. Lücke erwähnt, den „Christus des vierten Standes“. Na also! In das Furchtbare, daß schlechtgekleidete, schlechtgekämmte und -rasierte Menschen überhaupt gemalt werden, hat sich auch heute so mancher noch nicht finden können, und am Tage, da ich diese Zeilen schreibe, hörte ich im Münchener Kunstverein einen alten Herrn mit meckerndem Gelächter vor einem Bilde sicher zu den Gebildeten rechnet, geniert sich nicht in der Zeit eines Uhde, Israels, Constantin Meunier laut über die „Geschmacksverirrung“ zu lachen, daß einer ein paar arme Leute malt.

Daß Uhde einer besonders starken Opposition von seiten der klerikal Gesinnten, und zwar bei Protestanten wie Katholiken, begegnete, versteht sich von selbst und kann von



Abb. 45. Der Heilige Abend. 1890. Besitzer: Laroche Ringwald (Basel). Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 72.)

rufen: „Das Proletenpaar!“ Der Maler hatte — und noch dazu mit nichts weniger als sehr modernen Mitteln, aber ganz wacker — ein junges Paar aus dem Arbeiterstande gemalt, das mit dem Ausdrucke von Trostlosigkeit sich aneinander schmiegt. Auch zwanzig Jahre mühevollen Ringens der modernen Kunst haben den Leuten nicht klar gemacht, daß auch andere Dinge malenswert sind, als die saubere, charakterlose und womöglich ein bißchen angekränkelte Schönheit der Kinder besitzender Stände, und ein Mensch, der sich einem Einsichtigen den Betreffenden, soweit sie die Formen des Anstandes wahrten, nicht einmal arg verübelt werden. Der künstlerische Geschmack dieser Kreise ist ausschließlich am Konventionellen gebildet, die Ueberlieferung ist ihnen in der Kunst wie im Glauben heilig, der Neuerer hier wie dort verdächtig. Wenn ein Paolo Veronese seinen Christus auf der Hochzeit zu Kana unter tafelndes, üppiges Venetianer Patriziervolk setzte, wenn ein Dürer oder Wohlgemuth Menschen aus seiner Zeit unter das Kreuz



Abb. 46. Studie. Kohlezeichnung.

Christi stellte und ein Rembrandt der Madonna die drallen Formen einer Holländer Fischersfrau gab — so sind diese Freiheiten der Auffassung für das Gefühl der genannten Kreise durch das Alter geheiligt und entschuldigt und sie haben wohl auch über die Sache nicht weiter nachgedacht. Wäre Rembrandt ein Maler von heute, sie würden ihm wohl nicht anders begegnen wie Uhde. Die anderen Maler, die wir nannten, gaben ihrer Phantasie durch Aufwand und Farbenglanz zu schaffen. Aber der moderne deutsche Maler, der sich Mühe gab, das Menschliche in der Erscheinung und den Thaten des Erlösers aus dem Dogma und aus den Lesarten der Evangelien heraus zu schälen, der Mann, der religiöse Kunst ohne jede Spur von Kirchlichkeit trieb, war nicht der Mann des Klerus. Von der Rednertribüne der bayrischen Kammer herunter wurde er beschuldigt „das Fratzenhafte und Gemeine anzustreben“, nachdem er schon die Bergpredigt, das Abendmahl, Komm Herr Jesu sei unser Gast und die Heilige Nacht gemalt und wie gesagt, selbst die Liberalen hatten nicht Einsicht genug, diese wahnwitzige Beschuldigung gegen einen Künstler scharf zurückzuweisen, dem es so heilig Ernst ist mit seinem Schaffen! Schönheitsbegriffe und Kunstdogmen erben sich eben auch wie eine ewige Krankheit fort! Schon das viele Licht in Uhdes Bildern konnte seinen klerikalen Gegnern nicht passen. Am wenigsten kann man es übrigens den bestellten Hütern des Dogmas verdenken, wenn sie das verwerfen, was mit dem Dogma nichts zu thun haben will. Es ist nicht Ungeschmack allein, wenn die deutschen katholischen Kirchen ihren Bedarf an religiösen Bildwerken aus Kunstanstalten beziehen, welche vollkommen nach dem Kanon der Überlieferung fabrikmäßig schlecht, aber auch fabrikmäßig zuverlässig arbeiten, lauter schöne Heilige in schönen, frischgewaschenen Faltengewändern mit den vorschriftsmäßigen Attributen und Heiligenscheinen! Der Geistliche,

der für seine Kirche ein Bildwerk bestellt, ist sicher davor, daß ihm die Kunstanstalt etwa eine Ketzerei, wie sie ein Uhde treibt, ins Gotteshaus schmuggle. Davor behütet die Leute schon der Geschäftsgeist. Auch der Klerus des bilderfremden Protestantismus, der immer kräftig gegen künstlerische Freiheit opponiert und im Grunde der religiösen Malerei an sich schon Mißtrauen entgegenbringt, war Uhde nicht wohlgesinnt, obwohl dieser gerade ihm hätte sympathisch sein müssen. Ich glaube, ein Martin Luther hätte ihn verstanden!

Was für Gründe nun jene Menschen bestimmt haben mögen, ihr Zetergeschrei über Uhdes neue Evangelienmalerei zu erheben, er ließ sich nicht irre machen und auf der anderen Seite wurde das Werk auch mit jubelnder Begeisterung aufgenommen. Der Erfolg auf der einen, die thörichte Anfeindung von der anderen Seite, mögen zusammen Ursache gewesen sein, daß der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn weiter schritt und seine Stoffe noch lange der gleichen Sphäre entnahm. Noch im Jahre 1884 folgte sein zweites biblisches Bild „Die Jünger von Emmaus", das jetzt im Besitze des Städelschen Institutes zu Frankfurt ist (Abb. 31). Es behandelt die Erzählung des Evangeliums von Christi Wanderung nach Emmaus am Tage der Auferstehung. Die beiden Jünger, die Jesus begegnet sind, haben ihn aufgefordert, einzukehren in ihre Hütte: „Sie nötigten ihn und sprachen: ‚Bleibe bei uns, denn es wird Abend und der Tag hat sich geneiget.' Und er ging mit ihnen hinein. Und es geschah, als er mit ihnen am Tische saß, nahm er das Brot, segnete es, brach es und gab es ihnen. Da wurden ihre Augen aufgethan und sie erkannten ihn." (Evang. Lukas, Kap. 24, Vers 29—31.) Diese Szene des Erkennens hat Uhde gemalt. Vollkommen verklärt, den Ausdruck der überstandenen Leiden im reinen, hoheitsvollen Antlitz, sitzt Christus, das Brot in den Händen, zwischen den Jüngern in einer ärmlichen Stube. Mit scheuer Verehrung und der Gebärde höchsten Erstaunens blickt der eine der Jünger zu dem wundersamen Gaste, von seinem Stuhle sich erhebend (s. a. Abb. 30). Der Ältere sitzt stumm,



Abb. 47. Studie. Kohlezeichnung.

in den Anblick des Erkannten versunken da und starrt ihn an. Die Macht des Wunders lähmt sein Empfinden. Uhde hat Christus nicht als ein Schemen gemalt, wie der Berliner Rudolph Eichstädt in seinem großen von Theatralik nicht freien Bilde. Aber wie verklärt sieht doch der Uhdesche Christus aus, wie entkörpert und vergeistigt, trotzdem sein Leib noch in voller Lebensplastik vorhanden ist. Man glaubt zu fühlen, daß er im nächsten Augenblicke entschwunden sein wird. Und um wie viel inniger und religiöser wirkt Uhdes Auffassung, trotz der realistischen Ärmlichkeit und des scheinbaren Anachronismus der modernen Fischerhütte, gerade, wenn man jenes anspruchsvollere Bild dagegen hält! Man kann angesichts der „Jünger von Emmaus“ schwer fassen, daß gerade von seiten der Gläubigen der religiöse Gehalt der Uhdeschen Bilder angezweifelt wurde. Namentlich ist sein Christustypus so hoheitsvoll und edel, so milde und gütig — so göttlich, wie wahrhaftig nur wenige Figuren des Erlösers auf den Bildern „anerkannter“ religiöser Maler unserer Zeit! Und das moderne Gewand der Jünger und Nebenfiguren ist stets unauffällig gehalten, oft ist überhaupt ein Zwischending zwischen moderner und antiker Tracht, eine Art intrasäkularer, neutraler Gewandung gewählt, die mindestens ebenso historisch echt ist, als die amtlich beglaubigten Draperiegewänder der herkömmlichen Kirchenmalerei. Die landschaftlichen Hintergründe, die Hütten und Hallen, in welchen die Szenen spielen, sind allerdings immer unserem germanischen Norden entnommen, selbst die Drei Weisen aus dem Morgenlande ziehen durch einen deutschen Wald. Das lag einem Künstler wie Uhde schon um der malerischen Wahrheit willen nahe. Er malt die Landschaft, die er sieht und liebt, die Interieurs, die er selber studieren kann, und so vermag er auch die Umgebung seiner geheiligten Gestalten aus der ganzen Tiefe deutschen Gemütes zu beseelen, ganz anders, als wenn er in anderem Sinne „aus der Tiefe des Gemütes“, oder nach ein paar Studien und Photos orien-

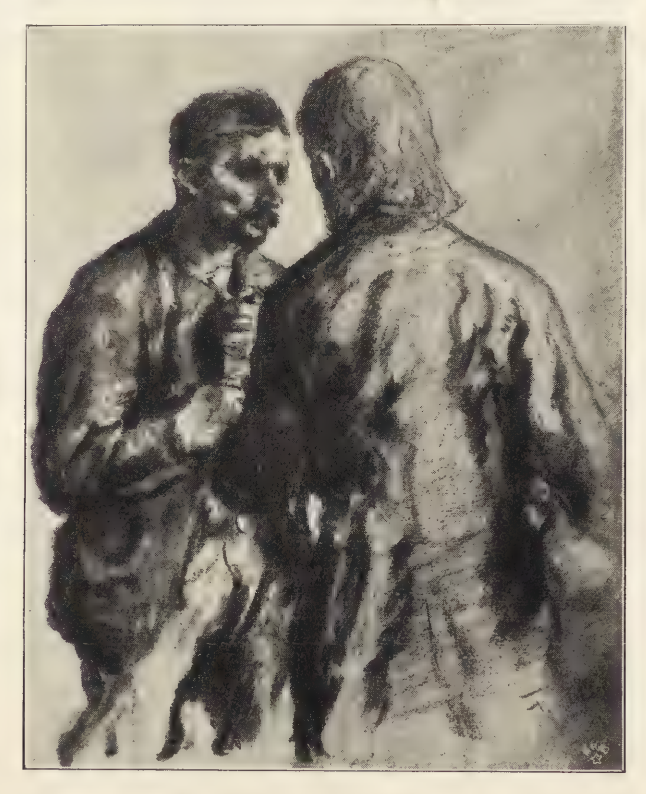


Abb. 48. „Bleibe bei uns …“ Kohlezeichnung.



Abb. 49. Flucht nach Ägypten. Kohlezeichnung.

talische Palmenhaine und Architekturen auf die Leinwand bringen wollte. In vielen seiner Bilder ist diese deutsche Landschaft überhaupt in erster Linie Trägerin der Stimmung — es sei nur der verschiedenen Weihnachtslandschaften im „Gang nach Bethlehem", „Nach kurzer Ruhe", „Ein schwerer Gang" u. s. w. gedacht.

Das gleiche Jahr brachte noch eine kleinere Wiederholung der „Jünger von Emmaus", die sich jetzt in der bekannten Schoenschen Sammlung zu Worms befindet, und verschiedene kleinere Bilder, die ebenfalls in verschiedene Privatgalerien verstreut sind. Bierbaum zählt u. a. eine „Frau mit Kindern am Fenster" und „Holländische Näherinnen" aus dieser Zeit auf. Dazu schuf der unablässig arbeitende Maler eine Reihe gründlicher Studien, von welchen zweie hier nachgebildet sind, ein Modellkind in dunklem Hut (Abb. 19), das Uhde mit liebevollem Fleiß abkonterfeite, schlicht und ohne jede Pose, wie er es wohl zufällig im Atelier stehen sah und die eminent gemalte Studie eines Dienstmannes, der eben seinen Rock anzieht (Abb. 26), ebenfalls eine schnell erhaschte Augenblicksaufnahme aus dem Atelier, die sich aber unter der Hand des Künstlers zu einem reifen Bilde von ganz wundervollen Valeurs, zu einem malerischen Meisterstücke ersten Ranges auswuchs. Eine Figur im Innenraume gegen das Licht zu malen, ist eine besondere technische Bravour Uhdes und er hat sie nicht umsonst geübt; auf so manchem seiner Bilder dient ihm diese Kunst dazu, die Gestalten durch das Licht mit einem geheimnisvollen Reiz zu umgeben. Die beiden Bilder (Abb. 32 u. 34), die nach einem Motiv im Jahre 1885 entstanden, sollten dem Künstler reiche Ehren bringen. Jenes



Abb. 50. Kohlezeichnung.

Motiv ist eine Verkörperung der Idee im alten deutschen Tischgebet:

„Komm, Herr Jesu, sei unser Gast
Und segne, was du bescheret hast!"

An eine Geschichte des Evangeliums knüpft Uhdes Schilderung hier nicht an. Er läßt den im Gebete angerufenen Heiland einfach an den Tisch der Armen treten, die ihn laden, als geschähe ein Wunder in unseren Tagen. Auf beiden Versionen umgibt sein Haupt darum auch, in Gestalt eines feinen Lichtreifes, die Aureole, die Uhde sonst meist vermeidet, wenn er den Erlöser als Menschen unter Menschen darstellt. In allen Einzelheiten sind die beiden Bilder vollkommen verschieden. Das frühere und größere führt uns in eine Stube von weitem Raum — der Eindruck der Raumvertiefung ist ungemein geschickt gegeben. Langsam, mit segnend erhobener Hand, schreitet der Heiland zum Tische, auf den eben ein junges Weib die Schüssel niedersetzt. Der Hausvater lädt den Gast mit demütiger Gebärde ein, betend und zugleich jenen ehrerbietig betrachtend, stehen die Alten und die Kinder. „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" ist der Titel dieser Fassung. Mit dem Bilde gewann sein Autor 1888 in Wien die I. Medaille und heute ist es im Besitze der Berliner Nationalgalerie. Unsere Reproduktion stellt es durch eine Laune der Optik in den Schatten, dunkler und weniger luftig dar, als es ist, was den Eindruck des Ganzen stark verändert. Auch der Kopf Christi wirkt weniger günstig, als im Original. Vielleicht kann man auch sagen, daß die Gestalt Christi überhaupt hier nicht ganz frei ist von bewußt erscheinender, schöner Gebärde und darum mag manchem die zweite, kleinere Fassung lieber sein, welche unter dem Titel „Das Tischgebet" bekannt ist (Abb. 34). Der Raum ist hier kleiner, die Arbeiterfamilie, aus ebensoviel Köpfen bestehend wie im ersten Bilde, knapper zusammengerückt. Christus steht schon am Tische und segnet die Speisen, die Figuren stehen größer im Raume und näher am Beschauer, das Ganze wirkt familiärer, traulicher, intimer. Die fromme Einfalt, mit welcher die junge Frau Jesus ins Gesicht blickt, ist rührend und es ist in ihrem Gesicht meisterlich der Ausdruck des Betens getroffen. Auch in den beiden Kindergesichtern, in welchen sich ganz verschiedene Temperamente spiegeln. Der dunkle Trotzkopf blickt zerstreut und neugierig über die dampfende Schüssel weg, wohlerzogener und indifferenter sieht der Größere darein. Das Bild ist zugleich ein freundliches Familienidyll, das religiöse Moment, welches die Figur des Heilands hereinträgt, illustriert nur noch deutlicher die Stimmung. Uhde hat die Freude erlebt, das Werk vom Luxembourg-Museum in Paris angekauft zu sehen; die Zulassung zu dieser Elitesammlung moderner Kunst ist schon für den Franzosen eine große Auszeichnung, gehören ihr doch zum großen Teil Werke an, die geradezu Merksteine in der modernen Kunstgeschichte bedeuten. Noch seltener aber wird diese Auszeichnung einem Ausländer und gar einem Deutschen zu teil. Von den Parisern hat freilich ein größerer Prozentsatz Sinn für das Malenkönnen und seinen Qualitäten nach hatten sie Uhde früher ver-

standen und geehrt als seine Landsleute, ja ihn wohl gar mehr oder weniger als den Ihrigen reklamiert. Freilich sehr mit Unrecht! Wie wir gesehen haben, hat Paris selbst auf seine Entwickelung so gut wie gar keinen direkten Einfluß geübt; er ging als Schüler Munkacsys hin und kam noch mehr als Schüler Munkacsys zurück, ja er verhielt sich, wie erwähnt, sogar ablehnend damals gegen Bastien Lepage, der ungefähr der größte französische Meister des Freilichts in jener Zeit war. Der Pleinair-Gedanke war freilich im allgemeinen von Paris aus nach Deutschland gedrungen, aber Uhde hat nicht nach einem Pariser Rezept hell malen gelernt, sondern aus eigener Kraft nach der Natur, zunächst in Holland und dann, stetig sich weiter bildend, bis zum heutigen Tage in seiner neuen bayrischen Heimat. Daß man das Hellmalen an sich schon für Ausländerei nahm in Deutschland kam daher, weil es gleichzeitig mit der Invasion ausländischer Kunst auf unseren großen Münchener internationalen Kunstausstellungen von 1883 und 1888 in „Mode“ kam, wenn man das Wort hier gebrauchen darf. Es war aber als naturgemäße Reaktion auf die luftlose, dunkle Ateliermalerei älterer Schule ebensosehr eine ganz logisch selbstverständliche Wandlung, wie der Übergang vom süßlichen, leichtgefälligen Genre und dem verlogenen, pathetischen Historienbilde zur Periode des konsequenten Naturalismus mit seinen Derbheiten, Allzumenschlichkeiten, ja Brutalitäten. Wir wären zu allen diesen Dingen auch ohne die Franzosen gekommen, wie Uhde persönlich auch ohne sie zu seiner Art kam. Was aber den gemütlichen Inhalt seiner Evangelienbilder betrifft, so ist er schon ganz und gar kein Franzose. Das beweisen die französischen Nachahmer seiner Eigenart am allerbesten. Man kann tagelang einen Pariser „Salon“ durchwandern, staunend über die Unsumme von Fleiß und Können, die da aufgestapelt, fast möchte man sagen verschwendet ist. Aber man wird dann selten oder nie einem Bilde von solchem seelischen Gehalt begegnen, ein „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ oder die „Jünger von Emmaus“. Das ist deutsch, grunddeutsch, was hier zu uns redet, diese herbe Innigkeit, diese schlichte Tiefe! Jules Lemaitre, den wir, trotz mancher in jüngster Zeit geleisteten chauvinistischen Ruppigkeiten, als einen der gemütreichsten französischen Poeten schätzen müssen, wußte wohl, warum er 1887 in den „Debats“ schrieb: „Ich bin wahrhaftig ärgerlich darüber, daß Herr von Uhde nicht ein Franzose ist!“ Die französische Kritik konnte sich nicht genug darüber wundern, daß Uhde in seiner Heimat so großem Widerstande begegnete. Auch der Kunsthandel wagte sich bei uns lange nicht an ihn heran und manches seiner Hauptbilder reiste geraume Zeit umher, bis es eine bleibende Stätte fand — das große „Abendmahl“, von dem gleich die Rede sein soll, ist sogar noch im



Abb. 51. Kohlezeichnung.

Besitze eines Kunsthändlers, obwohl es ein Galeriebild darstellt, das eine ganze Epoche deutscher Kunst bedeutsam kennzeichnet.

Im Winter 1885 auf 1886 vollendete Uhde dies Werk (Abb. 37), eines der umfangreichsten unter seinen Christusbildern, wie unter den Werken seiner Reifezeit überhaupt, an dem seine Art der künstlerischen Behandlung biblischer Geschichten die Feuerprobe bestehen sollte. Die Aufgabe, die zwölf Männer um eine Tafel interessant und übersichtlich zu gruppieren, war an sich schon schwer genug, doppelt schwer für ihn, der sich nicht durch die Farben der Gewänder, nicht durch die überlieferte Charakteristik der Typen helfen wollte. Die zwölf Apostel sind nicht nach bestimmten Persönlichkeiten unterschieden, nur einer ist zweifellos zu erkennen, Judas, der sich im Hintergrunde aus der Thüre schleicht. Der jung erscheinende, weinende Apostel zur Rechten Christi, der das Gesicht mit den



Abb. 52. Die Verkündigung bei den Hirten.
Nach einer Original-Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76.)

Händen birgt, mag Johannes sein. Die anderen sind derbe Menschen aus dem Volke, der Künstler hat sich nichts weniger als schöne und würdige Patriarchentypen ausgesucht — und der Dulder von Nazareth wird sich seine Apostel unter den Fischern und Handwerkern des Landes auch nicht nach der Schönheit ausgesucht haben. Das liebe Publikum hat die elf Männer um Christus auf Uhdes Gemälde wohl gern als Räuberbande gekennzeichnet, denn es sind verwetterte und recht unelegante Gestalten. Hätten die Herrschaften unsere Alten ein wenig besser gekannt, sie hätten darin gewiß keine so arge Willkür erblickt und sich z. B. der Gesichter erinnert, die Dürer seinen Heiligen auf den Münchener Aposteltafeln gegeben, an das asketisch trockene Gesicht seines Johannes, den kleinbürgerlichen, wenig edlen Altmännertypus seines Petrus und den bleichen, sinnlich-wilden Paulus, der die Zähne sehen läßt. Auch Dürers St. Joachim, St. Joseph und St. Lazarus in der gleichen Sammlung sind keine idealen biblischen Greise, sondern alte Nürnberger Zunftmeister und Magister. Uhde blieb bei der Wahl der Elfe ganz beim vierten Stand. Ein Ausdruck banger Rührung, das Gefühl eines weihevollen Erlebnisses verklärt



Abb. 53. Heilige Familie. Pastell. (Zu Seite 79.)



Abb. 54. Flucht nach Ägypten. Pastell. (Zu Seite 74.)

die sehr verschiedenartigen Gesichter aller derer, welche in dem weiten und niederen kahlen Raume auf ihren Strohstühlen, in dem „großen mit Polstern belegten Speisesaal“ des Evangeliums sitzen. Das Brot ist bereits gebrochen. Christus hat den ärmlichen Kelch mit beiden Händen umschlossen und blickt in die Runde: „Dies ist der Kelch, der neue Bund in meinem Blute, das für euch wird vergossen werden.“ Auf seinem bleichen Gesichte ist schon der Wiederschein kommender Leiden, auf den Gesichtern der Apostel Schmerz, Liebe, ein großes Staunen und ein halbes Begreifen, eine tiefe Andacht! Die wundersame Kraft des Ausdruckes in den Mienen dieser Männer macht vollkommen vergessen, daß sie häßlich oder doch gewöhnlich sind. So ist der kahle Alte am linken Ende der Tafel, der in seinem schlafrockartigen gestreiften Kleide so tief ergriffen dasitzt, gewiß eine Erscheinung, welche in der Darstellung eines anderen eher komisch wirken würde, als rührend, wie hier. Und alle diese Physiognomien verraten ein vollbewegtes Herz, das energische Haupt des jungen Mannes, Christus gegenüber, welcher das Kinn auf die gefalteten Hände stützt, der bärtige Kopf des Alten vor dem Fenster mit seinem weichen, traurigen Ausdruck — wie sprechen hier die Hände mit! — das halb von der Rechten verhüllte Gesicht des Mannes unter dem Kronleuchter, das bartlose, schmerzvolle Gesicht dessen, der ganz rechts vor dem Dunkel des Hintergrundes sitzt! Das Profil des Christuskopfes ist hell erleuchtet, das ganze Haupt vom Fenster aus auf durchaus natürliche Weise von einer hellen Kontur umrissen und so, ohne das Hilfsmittel eines Heiligenscheines das Auge des Beschauers beim ersten Anblick auf diesen Mittelpunkt gelenkt. Auch durch die Farbe ist diese Absicht auf kluge und diskrete Weise unterstützt. Während die Gewänder der Apostel in neutralen Farben, in allerhand Abstufungen und Kombinationen von braun und grau gehalten sind, hat Christus selbst ein dunkelrotes Gewand an und der Überwurf, der, ihm von der

Schulter geglitten, über seiner Stuhllehne hängt, ist blau. Eigentümlich hat es Uhde hier mit dem Schnitt der Gewänder gehalten, eigentümlich — und sehr weise! Alles aufdringliche Moderne würde hier wohl sehr stören, weil es ablenken würde und die Weihe des Momentes beeinträchtigen. So haben denn die Apostel vielfach kombinierte, unbestimmte Gewänder erhalten, Mäntel und Überwürfe von allerlei Schnitt. Die Kapuze des Mannes rechts und der blaue Kragen auf der weißen Bluse des dunkelhaarigen Apostels mit dem halbverdeckten Kopfe vor dem Fenster sind leichte Andeutungen einer Fischertracht. So ist Uhde der künstlerischen Gefahr konventioneller Faltenwürfe und der ästhetischen Gefahr durch einen absichtlich wirkenden Anachronismus zu verletzen, gleichzeitig aus dem Wege gegangen. Die richtige Grenze bei seiner Modernisierung der Evangelien zeigt ihm ein feines Gefühl immer sicher an. Der Gefährte der leidenden Frau, die in der Weihnacht ein Obdach für ihre schwere Stunde sucht, kann wohl ein Dachauer Zimmermann sein. Die Stimmung dieser Szene ist rein menschlich und über Zeit und Raum erhaben. Aber es war nicht möglich, etwa Fischer vom Chiemsee oder Bodensee an die Abendmahltafel zu setzen, ohne daß man die Gläubigen verletzte. So hat Uhde kurzweg Menschen hingesetzt ohne feste Andeutung auf ihre Zeit und Abstammung. Ueberhaupt muß hier wieder betont werden, daß er in seinem „Anachronismus“ nie weit geht, daß er ihn überhaupt viel seltener und weniger anwendet, als sich wohl die meisten vergegenwärtigen und auf einer Anzahl seiner Evangelienbilder fehlen die Äußerlichkeiten einer Modernisierung vollkommen, um so mehr, je näher die Handlung mit der Tragik des Erlösungsdramas zu thun hat, je mehr Christus als duldender Gottessohn unter den Menschen steht. Daraus sieht man, wie wenig es Uhde um Sensation zu thun war mit seiner Eigenart. Eine viel drastischere Modernisierung hätte auch viel auffallender gewirkt — aber sie war nicht künstlerisch zu machen. Weder Uhde selbst hatte die Naivetät eines Malers der Dürerzeit, der wohl einen Landsknecht unter das Kreuz stellte, noch konnte er von seinem Publikum eine solche Naivetät voraussetzen. Und ohne diese würde eine solche Sache einfach als Maskerade wirken auch auf das harmloseste Gemüt. Vor dreißig Jahren habe ich im niederbayrischen Flachland eine Szene erlebt, welche für diese Frage ganz lehrreich ist. In unserm Dorfe gab eine arme herumziehende Schauspielergesellschaft die Passion. Das Haupt der Truppe war der schönste Christustypus, den man sich denken kann, ein dreißig- bis fünfunddreißigjähriger Mann mit prachtvollem Haar. Die Kostüme waren elend, die Darstellung war elend und die Idee,



Abb. 55. Der Gang nach Emmaus. Privatbesitz. (Zu Seite 81.)



Abb. 56. Flucht nach Ägypten. (Zu Seite 86.)

die ganze Passion als endlose Serie lebender Bilder zu geben, die stets nach einem Glockenzeichen wechselten, war auch elend. Gutwillig ließ sich das Publikum alle Erbärmlichkeiten der Kostümierung gefallen, selbst einen Pilatus in Husarenjacke und Kanonenstiefeln. Die Erlösungstragödie wirkte auch in dieser Verzerrung auf die Bauern immer noch erschütternd und der Darsteller Christi machte seine Sache Christus, als der gute Dorfpfarrer den Leuten das Blasphemische ihrer Heiterkeit zu Gemüte führten. Man muß wissen, was das heißt, wenn gläubige bayrische Bauern vor der Kreuzigungsgruppe in Gelächter ausbrechen! Daß einem Uhde eine Geschmacklosigkeit wie den armen Dorfkomödianten auch nur entfernt zuzutrauen gewesen wäre, davon soll und kann natürlich nicht die Rede sein. Die Episode sollte



Abb. 57. Die Jünger von Emmaus. (Zu Seite 81.)

gut und mit großem Ernste. Da kam die Szene der Kreuzigung. Christus hing in weißer Trikotunterwäsche, Unterleibchen, Beinkleidern, Socken und Schwimmhose am Kreuze. Auch das ging noch an. Aber links und rechts von ihm standen einige Dorfbengel in Soldatenröcken, roten Hosen und preußischen Pickelhauben — es war im Kriegsjahr — und bei diesem Anblick brach die ganze Gesellschaft in ein unbändiges Gelächter aus, das nicht mehr endete, obwohl der Vorhang fiel und sowohl der nur erläutern, wie klug er that, wenn er da, wo er direkt die weihevollsten Momente der Passion streifte, der Gefahr jeder sensationellen Umgestaltung aus dem Wege ging. Auch auf diesem Gebiete ist eben vom Hohen zum Lächerlichen nicht weit!

Auch Uhdes „Abendmahl“, im ganzen wenig farbig, zeichnet sich durch eine wundervolle Geschlossenheit und Ruhe, fast bange Ruhe des Tones aus. Eine große Stimmung von Wehmut liegt über den Abendmahlsgenossen und in seiner rührenden Wirkung



Abb. 58. Noli me tangere! Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 82.)

auf das Gemüt, in seiner Religiosität steht das Bild wohl am höchsten von sämtlichen Bildern der „Serie“, wenn man die mannigfaltige und wenig programmatische Folge von sehr verschiedenartigen Werken der Kürze halber so nennen darf. In rein malerischem Sinne mag die zweite Version des Abendmahles ja vielleicht noch schöner sein, da Uhde sie erst spät, auf der vollen Höhe seines technischen Könnens, 1898 fertig malte. Sie ist so ziemlich in allem von der ersten Auffassung verschieden, noch größer im Format und im Effekt künstlicher Beleuchtung dargestellt. Die Apostel sitzen dichtgedrängt um einen, im Verhältnis kleineren Tisch, Christus mit dem Rücken gegen das Fenster, das verklärte Gesicht voll dem Beschauer zugekehrt. Die ganze Auffassung der Gestalten ist weniger herbe, als auf dem ersten Bilde, Christus ist ein zweifellos schöner Mann von schwärmerischem, nicht aber asketischem Aussehen wie dort, ebenso Johannes, auch die meisten übrigen Apostel weichen weniger ab von dem Typus, den sich die Mehrzahl der Menschen durch das Herkommen unter dem Begriff Apostel vorstellen mag. Auch sind einzelne näher gekennzeichnet. Jener bärtige Mann mit dem kurzgeschorenen Haar neben Christus mag wohl Petrus sein. Er weist mit einer Gebärde auf seine Brust, als hätte er eben gesagt: „Herr, ich bin bereit mit dir in den Kerker und in den Tod zu gehen.“ Und die sanft und schmerzlich abwehrende Gebärde des Heilandes, ebenso wie der resigniert ins Weite gewandte Blick paßt wohl zu den Worten: „Ich sage dir, Petrus, es wird heute der Hahn nicht krähen, bevor du dreimal geleugnet haben wirst, mich zu kennen!“ Auch das Aussehen der Tafel spricht dafür, daß Uhde für dies Bild einen der Momente zum Schlusse

des Abendmahls gewählt hat: es ist abgegessen, die Gläser sind geleert, ein Apostel, der als Paulus gelten kann, stellt die Lampe auf den Tisch. Ihr warmes Licht überstrahlt die Gruppe. Die Gasse vor dem Fenster liegt noch im letzten Tagesschimmer. Eine große Kraft kommt ins Bild durch die breite, dunkle Silhouette des alten Apostels im Vordergrund, welcher mit dem Rücken gegen den Beschauer sitzt. Ein leerer Strohschemel steht im Vordergrunde — der Stuhl des Judas, bedeutsam für die Szene und bedeutsam für die räumliche Wirkung. Man weiß, daß die kompositionsgewandten Meister der „großen Historie" solches Gerät mit Vorliebe ganz vorne hin ins Bild stellten um den Raum zu vergrößern, dem Auge einen Ausgangspunkt für die perspektivische Vertiefung zu geben. Der Künstler zeigt auf diesem zweiten „Heiligen Abendmahl" so ziemlich in allem größere Gewandtheit, bewußteres Können, in der Lösung der Beleuchtungsfrage auch noch besondere Virtuosität — aber man wird doch wohl das „Abendmahl" von 1886 höher schätzen müssen um seines tieferen Gehaltes von Poesie und Andacht willen. Diesen Vorzug müßte dieses Bild schon darum haben, weil der Maler noch völlig frisch, unbefangen und unausgegeben an es heranging. Man wird leicht verfolgen können, daß ein Künstler, wenn es sich um Wiederholungen bedeutender Werke handelt, im zweiten Werk meistens nur eine Abschwächung des ersten bieten wird, mag er auch äußere Mängel dabei verlassen und Wirkungen verstärken. Das volle persönliche Interesse, die volle Intensität der Liebe kann er an der zweiten Arbeit unmöglich gleich, wie an der ersten haben! — Das „Heilige Abendmahl" von 1898 wurde im gleichen Jahr auf einer Ausstellung der Münchener Secession, deren erster Präsident Uhde seit Ludwig Dills Wegzug von München ist, bewundert. Auch Wien hat es gesehen. Jetzt hängt das Bild in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

Uhdes nächstes großes Werk aus der Christuslegende, das 1886 dem Abendmahl folgte, war „Die Bergpredigt", das erste „Pleinairbild" unter Uhdes Werken dieser Art (Abb. 38). Ein Bild, das für die Entwickelung



Abb. 59. Die Könige aus dem Morgenlande. (Zu Seite 86.)



Abb. 60. Die Weisen aus dem Morgenlande. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 87.)

des Künstlers in mehr als einer Beziehung merkwürdig ist. Es ist in Ton und Farbe anders, als das, was vorher und nachher kam und weicht merklich ab von dem konsequenten Naturalismus, dem Uhde als Maler immer treu gewesen ist und dem er in allerjüngster Zeit überzeugter und hingebender dient als je. Die Erklärung für die Eigenart der Bergpredigt ist einfach: dies Freilichtbild ist nicht im freien Licht Menschen, die Christus hören, vollkommen abgesehen. In Bezug auf jene letztere muß man dem Bilde ganz besonders zugethan sein. Vielleicht gerade weil sich der Künstler den Kampf mit den Schwierigkeiten der Beleuchtung hier verhältnismäßig leicht gemacht — der schwerste Kampf für den Maler ist jedoch immer der mit der Natur selber! — kam er dazu, seinen Gestalten so intensiven seelischen Ausdruck zu geben



Abb. 61. Ruhe auf der Flucht. (Zu Seite 91.)

entstanden und gesehen, dies Pleinair ist konstruiert, im Atelier gemalt. Man muß dies wissen, um das Werk zu verstehen. Die Figuren stehen vielleicht nicht so tadellos in ihren Valeurs da, wie man es an Uhde gewöhnt ist, das Bild hat räumlich nicht die überzeugende Wahrheit seiner vorgenannten Bilder, es fehlt ohne Frage an Luft. Aber dafür ist ihm ein seltsamer Reiz der Farbe eigen, eine überaus schöne Innerlichkeit auch im malerischen Ausdruck, von der ergreifenden Charakteristik der und über das Ganze eine Stimmung freudiger Weihe zu gießen, wie sie gerade für die Bergpredigt paßt. Technische Schwierigkeiten, luministische Probleme lenkten ihn nicht ab und so malte er aus vollem Herzen heraus die Kunde froher Botschaft des Evangeliums in des Wortes eigentlichstem Sinn, das den Armen im Geiste, den Sanftmütigen, den Trauernden, den Sehnsüchtigen, Barmherzigen, Reinen, Friedevollen und Verfolgten die Seligkeit verheißt. Mühselige und Beladene, harte Arbeits-



Abb. 62. Um Christi Rock. (Zu Seite 92.)

menschen vernehmen hier, in Andacht versunken, die milde Weisheit der neuen Lehre, die alle Härten und Rauheiten ihres bisherigen Glaubens verwirft und schöne Menschlichkeit verkündet. Wie fromm und kindergläubig kniet das eine Mädchen zu des heiligen Mannes Füßen, wie träumerisch bewegt steht die schlanke Magd mit ihren sehnigen Arbeitsarmen neben ihr! Innigere Andacht drückt sich auch in den Betergestalten unserer naiven alten Meister nicht



Abb. 63. Predigt am See. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 94.)

aus, die selber noch so kindergläubig und so hoffnungsfroh die Worte des Evangeliums vernahmen. Uhde selbst ist von dem Bilde nie besonders befriedigt gewesen, er sah wohl die malerische Aufgabe, die er sich in



Abb. 64. Studie. (Zu Seite 96.)

dieser Arbeit gestellt hatte, nicht als gelöst an. Heute, als Meister des Freilichts, würde er ihr ja wohl auch anders gerecht werden, ein Bild aber, das so, wie dies im höchsten Sinne andächtig ist, würde ihm wohl kaum mehr, oder wenigstens nicht besser gelingen.

Der Winter 1888 auf 1889 zeitigte in Uhdes Werkstatt das Dreiflügelbild „Heilige Nacht“ (Abb. 39—43), eine seiner meist gekannten Schöpfungen, die ihre besonderen Schicksale hat, oder wenigstens ihr besonderes Schicksal. Der Meister hatte hier ein Werk vollendet, das von seiner ganzen dichterischen Innigkeit durchdrungen war, hatte wieder die übliche Opposition und das Zetergeschrei der „Frommen“ wachgerufen und sich dies eine Mal von den Tadlerstimmen selbst irre machen lassen. Im Jahre 1889 wenigstens überarbeitete er das ganze Werk noch einmal, das heißt er malte auf das Mittelbild eine andere Version und malte die beiden Seitenflügel neu (Abb. 43). Es ist ein Glück zu nennen, daß er nicht auch die letzteren übermalt und so die erste Fassung zerstört hat. Denn die Flügel wenigstens sind bei der Veränderung sicher nicht besser geworden, das Strenge ist weicher, das Naive bewußer, das Altmeisterlich-Innige barocker geworden, ganz wie bei der zweiten Fassung des Abendmahls, die ja freilich auch, wie die Umarbeitung der „Heiligen Nacht“, immer noch auf bedeutender künstlerischer Höhe steht. Vom Mittelstück, dem Stall mit dem Lager der Maria, die ihr Kindlein anbetet und dem seltsam in den Hintergrund gerückten heiligen Joseph kann man wohl sagen, daß es gewonnen hat, an bildmäßiger Schönheit wenigstens, wenn auch nicht an Andacht. Der ärmliche Raum ist hier etwas bereichert durch die Wunder des Lichtes — aber auch nur durch diese! —

der Kopf der Madonna ein wenig schöner geworden, um einige Strähne üppiger ihr schlicht herabfallendes Haar. Derselbe heilige Joseph sitzt rückwärts auf der Bodenstiege im Traume versunken, den gedankenschweren Kopf auf die Hand gestützt. Vergleicht man die Abbildungen der beiden Fassungen, so muß man staunen, mit welchem geringen Aufwand Uhde die Ausstattung des Raumes in der zweiten so sehr gehoben hat und kann recht lehrreiche Studien über die Ökonomie der Beleuchtung im Bilde dabei machen. Das Fenster des Hintergrundes ist breiter geworden, im Mittelgrunde ist ein armdicker Sparren vor dem Fenster aufgestellt — das ist so ziemlich alles! Durch das breitere Fenster fällt auch ein breiterer Strom von Mondlicht auf die Diele, und von der helleren Diele hebt sich das dunkle Haupt der Gottesmutter besser ab. Auch



Abb. 65. Abschied des Tobias. Besitzer Kommerzienrat Sturm in München. (Zu Seite 84.)

der Winkel, wo Joseph sitzt, hat eine feinere und interessantere Beleuchtung gewonnen, seine Gestalt ist deutlicher, abwechslungsreicher spielt das Licht auf Boden und Wänden, dunkler stehen die Bretter und Balken des Dachraumes gegen den in feierlichem Halblicht liegenden unteren Raum. Das Bett mit Josephs Mantel als Decke, das Kind und die Stellung Mariä in der Hauptsache blieben unverändert. Anders, aber sicherlich weniger inbrünstig, faltet die Betende die Hände. Eine Decke ist über ihre linke Schulter geworfen und verdeckt das im ersten Bilde vielleicht etwas zu nüchterne, nachtjackenähnliche Gewand. Die paar leichten Retouchen, welche das Gesicht der Madonna anmutiger machen, kann man sich wohl gefallen lassen; es ist nichts weniger als süßlich geworden dabei, und wir mögen uns den Begriff „Junge Mutter“ an sich schon gern als etwas Himmlisches und Anmutiges denken, auch ohne jede biblische Beziehung. Eine weite Gloriole — durch die veränderten Beleuchtungsbedingungen in der zweiten Auflage des Bildes ebenfalls deutlicher und effektvoller — umgibt das Haupt der heiligen Frau. Uhde, der sonst die Gottesgebärerin gern ganz menschlich darstellt, ohne allen mystischen Aufputz, hat hier das Bedürfnis empfunden, auch im Mittelstück eine überirdische Note erklingen zu lassen, nachdem ihn die musizierenden Englein des rechten Seitenflügels schon einmal von der reellen Erdenwelt weggeführt. Der feine unbestimmte Lichtkreis der Gloriole wirkt merkwürdig zart und geheimnisvoll gegen die herkömmlichen soliden Heiligenscheine, die gar oft wie starre Goldblechhauben auf den



Abb. 66. Studie für das Bild „Der Herr ist mein Hirte“. (Zu Seite 97.)



Abb. 67. Atelierpause. (Zu Seite 97.)



Abb. 68. Studie.

Häuptern der gemalten Heiligen kleben. Weiteren magischen Reiz erhält das Bild durch die meisterlich durchgeführte Doppelbeleuchtung, die kalte, feine Mondhelle des Hintergrundes und den rosigen Schimmer der Mutter und Kind auf ihrem Lager von einer schlichten Stalllaterne aus verklärt. Der grobgeschnittene Holzschuh neben anderen, weniger bestimmt erkennbaren Gegenständen unter der Treppe, der empfindsame Gemüter damals besonders beleidigt hat, ist auch beim Übermalen stehen geblieben. Die Seitenflügel! Links die Hirten, welche durch die gesegnete Nacht zur Anbetung gekommen sind, rechts die Englein in den Dachsparren! Vom linken Flügel ist die erste Fassung (mit mehr Figuren) unbestimmter, unruhiger und räumlich willkürlicher komponiert, wirkt aber auch geheimnisvoller und naiver. Auf dem Flügel von 1889 treten zwei Hirtenfiguren im Laternenschein plastisch und hauptsächlich aus der Waldesnacht hervor, auf dem ersten scheint sich zwischen den engen Stallgebäuden ein Gewimmel von Gläubigen, Alt und Jung heranzudrängen, auch eine Frau und ein Kind werden deutlich. Sie stehen dicht vor der Pforte, hinter welcher das hohe Wunder ihrer wartet. Man sieht den Zug der Hirten über das Ziegeldach einer niederen Hütte weg, deren dunkle Schlagschatten den nötigen Kontrast geben zu dem Lichtschein aus der Laterne des vordersten Hirten. Auf den eigentümlichen Zauber, den ein Maler damit erreicht, daß er am rechten Orte dem Beschauer etwas zu raten übrig läßt, hat Uhde bei der zweiten Lesart dieses Seitenflügels mißmutig, möchte man sagen, verzichtet. Gestalten, Stimmung und Örtlichkeit sind da ganz fraglos und deutlich. Mit meisterlichem Geschick sind die Figuren groß in den schmalen Rahmen gebracht, nicht minder geschickt sind sie beleuchtet — mit reellem Laternenschein jedoch, nicht mit den flackernden, unbestimmten Lichtern dieser Nacht voll Rätsel. Am meisten aber hat der rechte Seitenflügel durch die Umarbeitung verloren. Noch immer ist der Schwarm der



Abb. 69. Studie.

Engel allerliebst, der da im zerstörten Gebälk des verlassenen Stalles sitzt und sein Halleluja singt. Aber an echter gemütlicher, kindlicher Holdseligkeit werden diese schöngemalten himmlischen Knaben, von den geflügelten Büblein der ersten Fassung, die so unbewußt und fast linkisch, so ohne jede Pose und ohne jede Rücksicht auf etwaiges Publikum auf ihre Sparren und Latten, Brettern und Balken sitzen, weit übertroffen. Was diesen Flügel des Werkes anlangt, so stehen sich in den beiden Fassungen die Begriffe „Altdeutsch und Barock" am sinnenfälligsten gegenüber, und vor ihnen kann man man Uhdes erwähnte Klage und Selbstanklage bezüglich Barockwerdens auf Kosten einer intensiven Naturwahrheit begreifen lernen. Man sieht ganz deutlich hier, was es heißt, wenn ein Künstler den Forderungen der Menge auch nur einen Schritt entgegen thut, wie leicht er sich dann selbst verliert, wie leicht er schließlich in die Gefahr gerät, nicht bloß Wasser, sondern auch Zucker in seinen Wein zu thun. Wie rührend kindlich sind auf dem rechten Seitenflügel der ersten Fassung jene beiden Engel in der Mitte, der eine, der sich mit beiden Händchen am Gebälk festhält und die Füße

gerade herabhängen läßt und der goldige Junge neben ihm, der so voll Andacht aus seinem Notenblatt singt! Die beiden sind auch in der zweiten Version noch da; aber aus den bescheidenen Bauernenglein, die wohl aus der Phantasie eines Dürer entstammen konnten, sind wohlgepflegte und gutgenährte Stadtengelchen geworden. Man sieht's ihnen an, daß sie gewandt vom Blatt singen! Auch die köstlichen kleinen Gesellen oben in der Dachlücke haben verloren, zumal das eine Bürschlein, das so drollig auf den zwei Latten in der Dachlücke kniet und hereinguckt; die Andeutung eines weiter zufliegenden Schwarms ist weggefallen. Dafür hat der Künstler in der zweiten Version die untere Hälfte des Bildes, die er zuerst wohlbewußt als dunklen, malerischen Dachraum wirken ließ, noch durch ein paar singende Engel belebt, welche die Komposition, nicht aber den Gehalt des Bildes bereichern. Sie sind gewiß nicht konventionell — soweit hat Uhde sein Bild in keinem Teil abgeschwächt! — jedoch ein anderer als Uhde könnte sie vielleicht auch gemalt haben. Das aber kann man von der ersten Lesart des Bildes wahrhaftig nicht sagen: Hier spricht sich des Meisters echteste und liebenswürdige Wahrheit, sein volles, unbeeinträchtigtes, dichterisches Empfinden aus, wie vielleicht nur noch in „Lasset die Kleinen zu mir kommen".

Es ist freudig zu begrüßen, daß der Dresdener Galerie, in deren Besitz das Triptychon der zweiten Fassung war, im Vorjahre auch noch die beiden ersten Flügel, irre ich nicht, von einem Dresdener Kunstfreund zum Geschenke gemacht wurden. So ist denen, die Augen haben zu sehen, ein Vergleich ermöglicht, der tiefen Einblick in die Psychologie des künstlerischen Schaffens gewährt.

Man hat manchmal die eigenartige Stellung glossiert, die der heilige Joseph auf dem Mittelstück des Triptychons, wie schon erwähnt, einnimmt. Er ist mehr als nebensächlich in den Hintergrund gebracht, und die Geburt des Kindes, das nicht das seinige ist, scheint ihn in tiefes Nachdenken versetzt zu haben, wenn er auch nicht gerade „an den Nägeln kaut", wie behauptet wurde. In Wahrheit nimmt Joseph aber auch im Evangelium die gleiche untergeordnete Stellung ein, und es wird seiner bei der Erzählung von Christi Geburt kaum Erwähnung gethan. Die Kunst der Alten hat ihn in der naiven Zeit mit Vorliebe ganz ähnlich behandelt wie Uhde und läßt ihn auch vielfach an den Wundern der heiligen Nacht überhaupt nicht Anteil haben. Auf dem schönen Lorenzo di Credi der Münchner Pinakothek sitzt er als hinfälliger Greis im Hintergrunde und schläft, auf einem Bilde des gleichen Meisters in der Dresdener Galerie lagert er noch weiter im Hintergrunde mit sehr mißmutigem Gesicht, Dürer und andere deutsche Meister lassen ihm gern allerhand Dienstleistungen thun, Wasser holen u. s. w. In origineller Art hat ihn übrigens auch Uhde beschäftigt auf einem reizvollen kleinen Bilde „Heilige Familie" von 1893, das der schönen Galerie Thomas Knorr in München angehört. Auch hier liegt die Madonna auf ärmlichem Lager im Stalle und blickt, die Hände gefaltet, mit mütterlicher Zärtlichkeit zu dem Neugebornen nieder; aus einer Laterne fällt warmes Licht über die Gruppe und beleuchtet voll die Gestalt des Nährvaters Joseph, der daran ist, der Wöchnerin ein Süpplein zu kochen. Auf einem umgestürzten Schiebkarren steht über einem Kohlenbecken ein Tiegelchen, in dem er emsig rührt. Er ist eine mehr großväterliche als väterliche Erscheinung, der trefflich gewählte Typus eines alten Zimmermanns. Kein Heiligenschein umgibt das Haupt der kranken Frau, und die Szene könnte ebensowohl als ein rein menschliches Familienidyll gelten. Über das Wesen eines Genrebildes hebt freilich auch diese Szene eine unwiderstehliche Weihe der Stimmung hinaus.

Bis zur Heiligen Nacht hatte Uhde in seinen Evangelienbildern die Gestalten Christi und der Seinen, wohl ein wenig modernisiert und sie in eine neuzeitliche Atmosphäre gestellt, aber es waren doch schließlich noch die unübersetzten Gestalten der Bibel. Zu Anfang 1890 malte er das erste jener Bilder fertig, in welchen er nur mehr den geistigen Gehalt der heiligen Tradition beibehielt und im Äußeren auch jeden Anklang an biblische Überlieferung aufgab, seinen „Gang nach Bethlehem". Nur das Menschlich-Rührende am Leidensweg der Maria ist hier Gegenstand des Bildes geblieben: wo eine regennasse, von Weiden gesäumte Landstraße in ein Dorf einmündet, schreitet ein Arbeiterpaar — ihn kennzeichnet die um-

gehängte Säge als Zimmermann, sie schwankt, ärmlich gekleidet, mühsam dahin, gestützt von der Sorge ihres Begleiters: ein junges Weib, der Mutterschaft nahe, das seiner schweren Stunde entgegengeht. Obdachlos in diesem Zustand und zu dieser Stunde! — das Härteste wohl, was die Rauheit des Schicksals einem Weibe anthun kann! Das Leid der Mutter Christi hat der Künstler zum Leid der Mutter überhaupt verallgemeinert, es ist nicht mehr das Mysterium der Menschwerdung Christi, es ist das große Mysterium jeder Menschwerdung, mit dem er uns ergreift, die Ehrfurcht vor der Erfüllung der, dem Weibe auferlegten schwersten Pflicht des Menschentums, auf die er uns hinweist. Und diese Ehrfurcht ist auch an sich schon ein Stück Evangelium, frohe Botschaft, ein Stück christlicher Kultur! Man weiß, daß die Naturmenschen das Weib in dieser Erfüllung dieser Pflicht mit wenig Ehrfurcht, selten mit zarterer Rücksicht, vielfach mit Roheit und Grausamkeit behandeln, als etwas Unreines. Eine Art von Verachtung der Mutter werdenden Frau kann man selbst bei den Ungesitteten der Kulturvölker beobachten, ein Gefühl, als offenbare gerade in dieser Funktion das Weib seine Inferiorität dem Manne gegenüber. Das Wesen des Christentums aber lehrt das Fühlen mit dem Leide der anderen, das Mitleid. Und gilt dies der Mutterschaft, so kommt für den Gläubigen auch noch die Erinnerung daran dazu, daß auch sein Heiland aus dem Schoß des Weibes in die Welt geboren wurde, für jeden denkenden anderen Menschen das dankbare Gedenken an die eigene Mutter. In Zeiten eines schwächlichen Idealismus hat Bildnerkunst und Poesie die Behandlung



Abb. 70. Studie.

solcher Dinge überhaupt vermieden, man sah in der Schilderung einer Frau mit gesegnetem Schoß etwas Unschönes, wenn nicht gar Unbefangenheit sogar mit Vorliebe die Wochenstuben der heiligen Mütter mit allen Einzelheiten der Kindes- und Krankenpflege



Abb. 71. Sommerfrische. Verlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 101.)

Unanständiges. Die Madonnen der Italiener des Cinquecento blieben doch immer lächelnde und holdselige Jungfrauen. Anders hat man in der herberen und gesunderen Zeit der Gotik die Sache angesehen, hat in naiver dargestellt. Und wir, in der Kulturepoche des Mitleids und des Verständnisses für die Frau sind auch noch einen Schritt weiter gegangen, wir ertragen auch die ehrliche Schilderung des Weibes, das der Ge-

burt entgegenschreitet, in der Kunst und finden nichts Verfängliches dabei, wenn nur das Werk die echte künstlerische Weihe hat. Als Graf Leopold von Kalckreuth 1889 sein ergreifendes Bild „Sommerszeit“ aus-



Abb. 72. Kinderprozession. (Zu Seite 102.)

stellte mit dem lebensgroßen Bild einer schwangeren Frau, die müde und ahnungsvoll hingeht durch segenschwüle Sommerluft, stieß sich kein Verständiger und kein Anständiger daran; im Gegenteil, das schöne Werk hat mächtig ergriffen. Uhde bot den Augen empfindlicher Beschauer in seiner jungen Frau auf schwerem Gange nicht einmal den Anblick einer allenfalls bedenklichen Kontur, er zeigt seine beiden Gestalten halb von rückwärts, wenn auch die Haltung der erschöpft zurückgebogenen Frau keinen Zweifel darüber bestehen läßt, welche Bürde sie trägt. Die Spuren bitterer Armut zeigt das Äußere der beiden, wie sie so hinschreiten durch den nassen Schmutz der Landstraße und die feuchte Kühle des nor-



Abb. 73. Bildnis eines Bauernmädchens. (Zu Seite 102.)

dischen Nebelelends. Er trägt sein Handwerkszeug und sie hält ein kleines Körbchen mit erbärmlichen Habseligkeiten in der Rechten, das ist ihr Hab und Gut. Ein dünnes Tuch ist um ihre Schultern geworfen, nicht einmal ihr Haupt ist bedeckt. So geht die Arme der schweren Stunde entgegen, welche die Töchter des Glückes in weichen Kissen und warmer Stube erwarten, von sorgender Pflege umgeben. Und so zog die heilige Frau des Evangeliums mit Joseph aus auf die Herberge von Bethlehem zu, wo man nicht einmal Raum für sie hatte und sie in den Stall wies, wo sie ihr Kind gebar. Alles menschlich Erschütternde dieses Leidensganges Mariä liegt in dem Bild Uhdes und er konnte es in seinem Sinne mit Recht den „Gang nach Bethlehem“ heißen. Der Titel ist freilich wütend genug angefochten worden, denn das Bild ist nicht von der

konventionellen Holdseligkeit, mit welcher die, nicht eben verständnisvolle künstlerische Konvention nun einmal das Mysterium der Menschwerdung Christi zu umkleiden liebt — sehr dem Geiste der evangelischen Überlieferung entgegen! Denn Joseph und Maria sind ein armes Paar Menschenkinder gewesen, trotz ihrer Abkunft aus dem königlichen Geschlechte Davids und in Not und Armut ist Christus geboren worden. Uhdes Auffassung steht also dem Wesen der christlichen Geschichte gewiß näher, als die aller raffaelischen Schönmalerei. Im übrigen wird auch dieser ihre Berechtigung keiner absprechen wollen: sie ist jedenfalls mehr dazu angethan, die breitere Menge zu stimmen und zu erheben und gar die, deren Tage in Sorge und Entbehrung dahingehen! Ihre Vorstellung umkleidet naturgemäß das ihnen Heilige mit Reiz und Pracht und daß sie ihr eigenes Geschick als heilig und anbetungswürdig erkennen sollen, kann man nicht verlangen! Es wäre freilich von außerordentlichem Reiz zu erfahren, in welcher Art Uhdes religiöse Malerei auf die ganz naiven Gemüter wirkt. Man erlebt da nämlich doch manchmal Überraschungen und findet Verständnis, wo man es nicht gesucht. Was die heiligen Geschichten angeht, so haben freilich die Bauern leider keine unbefangene Vorstellungskraft mehr, ihre Phantasie ist voreingenommen durch die Bilder in den Kirchen, in den Schulbüchern, in den dürftigen Zeitschriften, die ihnen zukommen. Wo das nicht der Fall ist, urteilen sie aber durchaus nicht immer schlecht über moderne Kunst. Vor vielen Jahren, als er noch fleißig in Dachau seine Studien malte und noch als ein viel angefochtener Vertreter des konsequenten



Abb. 74. Das Heideprinzeßchen. (Zu Seite 103.)



Abb. 75. Studie. (Zu Seite 104.)

Naturalismus von der Kritik der „Gebildeten“ in allen Tonarten verunglimpft wurde, welche die einfachsten Grundsätze des „Freilicht“ dank ihrer verbildeten Augen nicht verstehen wollten, erzählte mir Uhde, daß Bauern, die ihm draußen beim Malen über die Schultern sahen, das realistisch Skizzenhafte recht wohl verstanden. Sie zeigten, daß sie die Dinge in der freien Natur nicht anders sahen, wie der Maler, während der Stadtmensch in ihnen das Unsinnigste zu sehen glaubt, unfähig die gefährlichen Erinnerungsbilder aus seiner Vorstellung zu verwischen und ein neues, ungetrübtes Bild aufzunehmen. —

Den „Gang nach Bethlehem“ hat die Münchener Neue Pinakothek in Besitz, dank dem Interesse, das Prinzregent Luitpold von Bayern dem Meister stets entgegenbrachte. Um empfindsame Gemüter zu schonen, hat man dem Bilde aber den Namen „Ein schwerer Gang“ gegeben. Übrigens war das Bild in Paris, wo es großes Aufsehen erregt hat, auch nicht unter seinem ursprünglichen Titel ausgestellt; es hieß da „L'auberge est là-bas!“ — „Gleich dort ist die Herberge.“ In Wien trug es seinem Autor 1891 die große goldene „Erzherzog Karl Ludwig-Medaille“ ein und ein Ehrendiplom.

Noch 1890 entstanden ein paar kleinere Varianten des gleichen Vorwurfes, deren eine in den Besitz von L. Mosse (Berlin), die andere in amerikanischen Privatbesitz kam und dann noch eine weitere Neugestaltung des Motives, die unter dem Titel „Der heilige Abend“ zu des Meisters gekanntesten Bildern zählt. Auch hier (Abb. 45) befindet sich die Madonna auf jener Landstraße; aber eine echte Weihnachtsstimmung verklärt die ganze Szene. Die Welt liegt tief verschneit in wundersam blauem Dämmerungsschimmer — das schönste Stück Landschaft, das Uhde je gemalt. Die Frau, durch eine feine, kaum sichtbare Aureole bestimmt als Madonna gekennzeichnet, lehnt müde an den Stangen eines Zaunes am Wege, während ihr Begleiter im Hintergrund auf die Häuser des Ortes zugeht, um Obdach zu suchen. Die blaue Winterabendstimmung verklärt hier das Elend der leidenden Frau, wie die reine Schneedecke die Reizlosigkeit und die Armut dieses Landes verdeckt, dessen monotone Fläche einzig durch den Zaun und ein paar Bäumchen am Grabenrande unterbrochen wird. Die Gewandung der Madonna ist die gleiche, wie auf dem „Gang nach Beth-



Abb. 76. Studie. 1886.

lehem", auch das arme, sehr moderne Körbchen hat sie in der Hand. Dem Typus nach erscheint sie aber weniger jung und schwächlich, als auf jenem Bilde, was neben der friedlichen Landschaftsstimmung auch dazu beitragen mag, dies Bild weniger traurig, hoffnungsvoller erscheinen zu lassen. Es ist kein Mißton in dem Werke, nur tiefe, ergreifende Andacht und Rührung. Besitzer genannten Werken zusammen, vielfach stellen sie Arbeiterfrauen dar, die allein, oder mit ihren Kindern durch abendliche Gefilde schreiten, Arme und Einsame. Der innere Zusammenhang dieser Gestalten mit den Frauen auf schwerem Gange am heiligen Abend wird ohne weiteres klar. Aber auch noch das nächste religiöse Bild Uhdes erinnert zum Teil noch in ihrer Anlage an



Abb. 77. Biergarten in Dachau. (Zu Seite 103.)

des Bildes ist heute Herr von Laroche-Ringwald in Basel. Eine kleinere Wiederholung kam an Mr. John T. Davis in St. Louis.

Fritz von Uhde hat in jenen Jahren noch eine große Zahl von „profanen" Pastellen, von kleinen Ölbildern u. s. w. gemalt, doch soll hier zunächst von der Reihe seiner biblischen Gemälde im Zusammenhange die Rede sein und auf jene erst später zurückgekommen werden. Sie hängen in ihrer Entstehung, Ausdrucksweise und Auffassung freilich aufs intimste mit den eben jene beiden Gemälde und ihre Reprisen, die „Flucht nach Ägypten", die 1891 gemalt, etliche Jahre später aber wieder übermalt wurde. Wir sehen auf dieser fast die gleiche Straße, wie auf dem „Schweren Gange". Wieder ist die Straße naß vom Regen, man hat den Eindruck als wäre ein stürmischer Vorfrühlingstag. Das gleiche Paar, wie auf dem anderen Bilde; aber es kommt uns jetzt entgegen und die Frau, deren Angesicht die Spuren von Angst und Sorge zeigt, trägt nun ihr Kind, zärtlich an sich



Abb. 78. Die große Schwester.
Nach einer Aufnahme der Photographischen Union in München. (Zu Seite 104.)

gepreßt, auf dem Arm. Eine dichte Gloriole schwebt über des Kindes Haupt. Das Bild wirkt fast wie ein absichtliches Pendant zu jenem ersten Bilde — die Figuren mögen aus dem Jahre 1895 oder 1896 stammen. 1891 noch malte Uhde eine kleine Version des Themas, die Maria auf einer Eselin reitend darstellt und in den Besitz eines Amerikaners übergegangen ist. So ist auch die „Flucht nach Ägypten" von 1893 aufgefaßt, die wir reproduzieren (Abb. 54). Die Figuren sind da mit auffallend leichtem Strich behandelt, das Ganze ist ein poetisches Stimmungsbild geworden, in dem Uhde seine Kunst der Menschendarstellung fast nur zu Staffagezwecken übte, indes ihm die Impression der reinen friedlichen Abendlandschaft die Hauptsache war. Während die ersten Evangelienbilder Uhdes stets in geschlossenen Räumen sich abspielen, verlegte er die Szenen von der „Heiligen Nacht" an fast ausschließlich ins Freie. Diese Vorliebe ging Hand in Hand mit seinem wachsenden Können. Er ist dabei ein immer feinerer Landschaftsmaler geworden, wenn er auch nie eine Landschaft für sich allein geschaffen hat. Vielleicht thut er es noch. Es würden sicher Schöpfungen von ganz eigenartigem Reiz zu stande kommen, von einer Poesie des Tones, wie sie nicht viele Landschafter ihren Werken geben können. Uhde hat bei seinen evangelischen und anderen Bildern es wunderbar gelernt, den landschaftlichen Hintergrund seiner Szenen zum Träger und Vermittler der Stimmung zu machen und sich bei der Charakterisierung der Landschaft des denkbar geringsten Aufwandes von Mitteln zu bedienen. Darin unterscheidet er sich stark von den alten deutschen Meistern, die, wie er, die Gestalten der Bibel in die deutsche Heimat verlegten. Sie suchten schöne, pittoreske Gegenden,

kombinierten wohl alle romantischen Szenerien, die sie kannten, zu reichen landschaftlichen Hintergründen — ganz anders Uhde! Ihm genügte ein Stück traurige, schnurgerade Landstraße, ein dürftiges Garteninterieur aus der Großstadt, dem er nur noch aus eigener Phantasie den Blick in die Weite zufügte. Selten ist's, daß ihn ein romantisches Motiv der Umgebung Münchens lockte. Mehr als einmal hat ihm der bescheidene Garten des Atelierhauses an der Theresienstraße 75 zu München dienen müssen und wohl auch zu dem, in Europa fast gar nicht gekannten „Charfreitagmorgen“, der jetzt in Amerika in Besitz des Mr. L. Crist Delmonico ist. Es zeigt die heiligen Frauen vom Grabe zurückkehrend: „Es war aber Maria Magdalena und Johanna und Maria, die Mutter Jakobs“ heißt es im Evangelium des St. Lukas. Die Frauen haben Spezereien zum Grabe Christi tragen wollen und dies Grab leer gefunden. Zwei Männer in glänzenden Kleidern haben ihnen die Auferstehung verkündet: „Warum suchet ihr den Lebendigen unter den Toten? Er ist nicht hier, sondern auferstanden.“ Die Frauen auf Uhdes Bild schreiten durch eine schlichte deutsche Frühlingslandschaft an einer Mauer hin, welche man wohl als eine Friedhofsmauer ansprechen darf; sie sind noch in tiefer Betrübnis versunken. Zwei halten sich umschlungen, die dritte wankt stumm hinterher, das Antlitz in der Linken geborgen, die Rechte schlaff herabhängend. Sie haben die Botschaft der Männer in schimmernden Kleidern nicht verstanden, oder sie glauben nicht daran. Der Maler hat hier wieder einmal rein Menschliches, rein menschlichen alltäglichen Schmerz dargestellt, ohne weitere Andeutungen auf den biblischen Hintergrund: er stellt uns nur ein paar arme, dem Kummer wehrlos überlassene Weiber vor, die vom Besuch an einem Grabe zurückkehren. Sie haben es leer gefunden: ist einmal der Hügel über eines Menschen Grube geglättet, so ist diese ja so gut wie leer für die Trauernden. Kein Gruß und kein Trost wächst mehr aus ihr empor, die Erde hat genommen, was der Erde ist.



Abb. 79. Die Kinderstube. (Zu Seite 105.)

Und der Hinweis auf eine Auferstehung zu besserem Leben trocknet die Thränen der Zurückgebliebenen nicht. So übersetzt uns auch hier der Maler wieder seinen biblischen Stoff in die schlicht-ernste Sprache des Alltagslebens. Der „Charfreitagmorgen“ stammt aus dem Jahre 1891. Ein Jahr später hat Uhde und zwar, wie ich mich entsinne, in merkwürdig kurzer Zeit eins seiner umfangreichsten und als Malerei, wie der poetischen Bedeutung nach glänzendsten Werke vollendet, die „Verkündigung bei den Hirten“ (Abb. 52), welches wir zuerst auf einer Münchener Jahresausstellung sahen und die dann den Künstler und mit ihm die deutsche Kunst glänzend auf der Weltausstellung von Chicago repräsentierte. In diesem Bilde, das wohl auch Uhdes Gegner als ein Werk großer Kunst anerkennen müssen, fehlt auch jede Spur einer Absonderlichkeit, die Figuren der Hirten — lebensgroß! — tragen zwar modernes Gewand, aber so unauffällig und „nicht unterstrichen“, daß man das Werk wohl betrachten könnte, ohne dieses Anachronismus überhaupt gewahr zu werden. Uhdes Bild könnte, obwohl seine religiöse Malerei sonst nicht für den direkten kirchlichen Gebrauch berechnet ist, jeden Hochaltar zieren in seiner mächtigen und feierlichen Wirkung und seiner reinen Religiosität. Wenn es auch nicht den Weg in ein öffentliches Gotteshaus gefunden hat, bezeichnend ist immerhin, daß es von einem Kirchenfürsten erworben wurde, einem Bischof in Ungarn. Es folgt getreu den Worten des Evangeliums: „Und es waren Hirten in derselben Gegend, die hüteten und Nachtwache hielten bei ihrer Herde. Und siehe, ein Engel des Herrn stand vor ihnen und die Herrlichkeit Gottes umleuchtete sie und sie fürchteten sich sehr. Der Engel aber sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Denn siehe, ich verkündige euch eine große Freude, die allem Volke widerfahren wird; denn heute ist euch in der Stadt Davids der Heiland geboren worden, welcher Christus



Abb. 80. Die Kinderstube. (Zu Seite 106.)



Abb. 81. Zwei Mädchen im Garten. (Zu Seite 106.)

der Herr ist. Und dies soll euch zum Zeichen sein: Ihr werdet ein Kind finden in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend." In weiter Ebene haben die Hirten bei ihren Herden gewacht, die nur wenig angedeutet sind und doch zahlreich und weit ausgedehnt erscheinen. Auf einer kleinen Erhöhung des Bodens, keusch, mädchenhaft, in einfachem gegürtetem weißen Gewande, das er kokett ein wenig mit der Rechten emporzieht, steht der Engel, von der „Herrlichkeit Gottes umleuchtet", die ihren blendenden Schimmer auch auf das knieende Hirtenvolk wirft. Wie der Glanz einer Vollmondnacht geht es von unsichtbarer Höhe hinter dem Engel vom Himmel aus, den liebliche Schäfchenwolken umziehen. Der schöne Engel spricht zu den Hirten — nicht poetisch und theatralisch, wie auf dem Bild manches Italieners —, sondern freundlich und



Abb. 82. In der Laube. (Zu Seite 106.)

liebreich, wie ein Engel aus deutschem Märchen mit gar menschlicher Gebärde. In dieser Gebärde des linken Armes liegt auch etwas wie Beruhigung für den Schrecken der armen Gesellen, die da auf die Knie gefallen sind in Anbetung und Staunen. Das junge Weib, dessen Gesicht vom vollen Strahl des Himmelslichts getroffen, als größte Helligkeit im Bilde erscheint, ist fast zu Boden gesunken in ihrer Furcht vor der glänzenden Erscheinung. Die Linke gegen den Boden stemmend, richtet sie sich auf. Zwei schauen mit gefalteten Händen gläubig betend zum Engel empor, mit ausgebreiteten Armen, staunend und geblendet vom Licht die anderen. Wie gewaltig wirkt diese Komposition durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit, ein unwiderleglicher Beweis dafür — für Denkfähige sollte man es überhaupt nicht mehr beweisen müssen! — daß Realismus und Idealismus Dinge sind, die einander nicht ausschließen! Uhdes Engel hat wohl ein Paar Schwingen, aber er steht fest und natürlich auf seinen Füßen, ohne dadurch an Poesie der Wirkung zu verlieren, er kommt in der Gestalt eines hübschen Mädchens und nicht in der traditionellen Hermaphroditenform, aber er sieht gewiß himmlisch und poetisch genug aus! Die Gruppe der Hirten ist aufs glücklichste komponiert und ein Meisterstück der Komposition ist die Platzökonomie des ganzen Bildes, in welcher die großen Figuren doch noch genug übrig lassen für den Eindruck unendlich weit ausgedehnten Raumes in der Landschaft. Und wie dichterisch empfunden ist diese helle Nacht in ihrem Mondschimmer und wie wenig Apparat ist dazu gebraucht, wie wenig von der technischen Spitzfindigkeit der Landschaftsmalerei! Es ist bitter Schade, daß die Münchener Pinakothek nicht dieses Werk Uhdes erworben hat, statt der, in der Anordnung verwandten, aber lange nicht so glücklich gelungenen Himmelfahrt von 1897!

Das Entstehungsjahr der Verkündigung an die Hirten ist wohl überhaupt Uhdes fruchtbarstes Malerjahr gewesen und hat

nicht weniger als acht oder neun religiöse Bilder werden sehen, zum guten Teil freilich Wiederholungen oder Varianten. So malte Uhde 1892 noch eine kleinere Fassung der Bergpredigt, welche, nach dem erwähnten Bilderkatalog, in den Besitz des Professors Halsey C. Ives in St. Louis überging, einen „Gang nach Emmaus", den Ernst Arnold in Dresden erwarb, eine neue Variante der „Flucht nach Ägypten" (Mr. Blackinton in Nizza), eine „Heilige Familie", die an Dr. Hucho in Berlin kam. Unsere Abbildung (Abb. 53) gibt eine andere „Heilige Familie" (in Pastell) wieder; Kunsthändler Sedelmeier in Paris hat sie erworben. Hier ist das Motiv wieder zu einem lieblichen Familienidyll aus dem Lebenskreis armer Leute geworden. Im schattigen Obstgarten vor einer Bauernhütte, auf dessen weichen Grasboden Sonnenkringeln durchs Laubdach fallen, hat die junge Mutter ihr Kindlein in die Wiege gebettet. Sie ist sommerlich gekleidet und trägt ein Tuch um den Kopf. So sitzt sie andächtig da und wiegt ihr Kindlein: „Sie wiegt es mit ihrer schlohweißen Hand und braucht dazu kein Wiegenband", wie es im uralten Weihnachtsliede heißt. Im Hintergrund ist Joseph mit Holzsägen beschäftigt. Es liegt ein Zauber von reinem, stillen Glück über der Gruppe und dieser ließe wohl auch jenem, der Uhdes Eigenart und den Bildertitel nicht kannte, empfinden, daß dies die „Heilige Familie" sein muß. Es ist da eben wieder die Heiligkeit aller Mutterschaft und allen Mutterglücks dargestellt und mit hohem poetischem Empfinden durchwoben. Auch das „Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden", ein Motiv, das Uhde besonders stark anzog, hat der Maler 1892 wieder einmal in ganz eigenartiger Weise behandelt. Den landschaftlichen Hintergrund gab ihm dabei das wundervoll gelegene Mühlthal bei Gauting an der Würm, eine Wegstunde von Starnberg. Es liegt tief eingebettet zwischen hohen, runden mit Laubwald überzogenen Hügelkuppen. Im Hintergrund steigt auf Uhdes Bild der Karlsberg



Abb. 83. Gruppe junger Mädchen. (Zu Seite 107.

an, eine mächtige Höhe mit sagenhaften Burgtrümmern. Unten im Thale steht eine alte Mühle, die auch auf dem Bilde sichtbar ist und hier soll der sehr unverbürgten, d. h. schon definitiv widerlegten Sage nach Karl der Große geboren worden sein. Uns mag Christus zum Bleiben nötigen, sind von etwas derberer Realistik wie sonst, durchaus modern, d. h. kleinbürgerlich ärmlich angezogen und auch der Typus des Gottessohnes ist anders, als auf Uhdes anderen Bildern, weniger göttlich, möchte man sagen.



Abb. 84. Kind mit Hund. (Zu Seite 107.)

das Bild schon darum interessieren, weil es einen bestimmten und mehr pittoresken Landschaftshintergrund hat, als Uhde ihn sonst zu wählen liebt. Sogar eine sehr moderne Wegtafel und die Fahnenstange des Wirtshauses ist in das getreue Konterfei der Landschaft mit aufgenommen. Die Typen der Jünger von Emmaus, welche Sein Gewand sieht dieses Mal einem neuzeitlichen Havelock merkwürdig ähnlich und auch die nackten, in Sandalen steckenden Füße hindern nicht, daß der Heiland hier ein wenig an einen jener Apostel neuer Sitten und neuer Lebensweise erinnert, welche in den achtziger Jahren und später noch gerade um München viel bemerkt

wurden und ebenfalls in halb biblischer, halb moderner Weise gekleidet waren. Mag doch auch Christus, der Verkündiger einer vom Judentum jener Zeit in allem so verschiedenen Lehre, vielen seiner Zeitgenossen nicht viel weniger seltsam erschienen sein, als den Kindern des neunzehnten Jahrhunderts die Dieffenbach und Johannes Gutzeit und wie sie sonst noch heißen! Fast will es einem bedünken, als habe Uhde bei diesem Bild eine solche Erwägung geleitet. Im kommenden Jahre malte er wieder einen „Gang nach Emmaus“, anders als die früheren und anders auch, als den eben beschriebenen (Abb. 55); hier läßt er Christus wieder in lichtem Gewande durch flaches Ackerland über eine schlechte Straße schreiten zwischen den beiden Jüngern, die ihn begleiten, demütig die Hüte in der Hand tragend. Ein weiterer Gang nach Emmaus, der letzte, von dem hier die Rede sein soll, mag aus den Jahren 1894—1896 stammen — der Künstler kennt das Entstehungsdatum selbst nicht mehr genau und pflegte es nur in Ausnahmefällen unter die Bilder zu setzen. Hier wandelt Christus mit den Jüngern durch eine heitere Frühlingslandschaft um Ufer eines Flüßchens hin, die drei Gestalten dienen mehr zur Staffage, die friedliche Landschaftsstimmung, welche Uhde in der Würmniederung bei Starnberg beobachtet haben könnte, erscheint als Hauptsache (Abb. 57).

Auch in dem letzten der 1892er Bilder, das uns hier zu erwähnen bleibt, ist Christus wieder eine verklärte, durchgeistigte Gestalt, im „Ostermorgen“ (Weib, warum weinest du?). Das Bild war schon früher begonnen, wurde aber erst in diesem Jahre, in veränderter Gestalt fertig gemacht. Es schildert nach dem Evangelium des Johannes die Begegnung Christi und Magdalenä nach der Auferstehung im Garten beim Grabe. Sie steht da, in bitterlichem Schluchzen die Hände vors Gesicht geschlagen, weil sie die Leiche ihres Meisters nicht mehr in der Grube vorgefunden: „Jesus sprach zu ihr: ‚Weib, was weinest du? Wen suchest du?‘ Da meinte sie, es wäre der Gärtner, und sprach zu ihm: ‚Herr, wenn du ihn weggetragen hast, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast, damit ich ihn holen kann‘.“ Uhde hält sich, ob er gleich seine Gestalten gern in ein anderes Jahrtausend verlegt, im



Abb. 85. Im Hofe. (Zu Seite 107.)



Abb. 86. Sonniger Tag. (Zu Seite 108.)

übrigen gern genau an die biblische Tradition. „Es war aber der Ort, wo sie ihn hingelegt hatten, ein Garten," heißt es bei Johannes 19. 41, und auch hier ist es ein richtiger Garten und zwar der schon erwähnte des Atelierhauses an der Theresienstraße. Christus trägt auch einen Gärtnerhut, der ihm auf dem Rücken hängt. Die schöne Studie zu diesem frühlingsgrünen Garten steht noch in des Künstlers Atelier. — Viel bedeutsamer aber hat Uhde die Begegnung Christi mit Maria von Magdala 1894 in einem zweiten Werke „Noli me tangere" behandelt, welches erfreulicherweise in den Besitz der Münchener Pinakothek gelangte (Abb. 58). Es stellt jene Situation einen Moment später dar, als der „Ostermorgen": „Jesus sprach zu ihr: ‚Maria!' Da wandte sie sich und sagte zu ihm: ‚Rabboni (das heißt Meister)!' Jesus sprach zu ihr: ‚Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht hinaufgefahren zu meinem Vater'" u. s. w. Die beiden Figuren im Bilde sind lebensgroß, wunderbar plastisch, von rosigem Morgenlichte bestrahlt. Leicht angeglüht vom ersten warmen Morgenschein erhebt sich im Hintergrunde ein Hügel mit weitläufigen Gebäuden — der kunstberühmte Dachauer Schloßberg! Der Garten ist nur leicht durch ein paar Stämmchen im Mittelgrunde angedeutet, alle Aufmerksamkeit auf die beiden Personen konzentriert. Edler hat Uhde den Christustypus kaum jemals aufgefaßt, aber der schöne, sanfte Mann mit der segnenden Gebärde, mit der nackten Schulter in dem reichdrapierten Gewande hat wenig mehr von der spezifischen Eigenart der sonstigen Uhdeschen Christusdarstellung. Auch auf dieses, im übrigen wundervoll und groß angelegte Werk mag sich Uhdes schon erwähnte Selbstanklage bezüglich des B a r o c k - w e r d e n s beziehen. Eine Gestalt, voll aus seinem Geiste, menschlich liebenswürdig und rührend, ist dafür die Magdalena. Es ist, als habe sie die Hände eben von den thränenden Augen genommen, die Hände, welche

sich eben sehnsüchtig nach ihm erheben, um sich von der Körperlichkeit der wunderbaren, unerwarteten Erscheinung zu überzeugen. Er aber weist sie mit den, nicht eben leicht zu erklärenden Worten zurück: „Rühre mich nicht an!“ Auf dem Antlitz der Maria von Magdala ist der Schmerz noch nicht ganz der Freude gewichen. Diese Augen haben zuviel geweint, um jetzt schon in Jubel strahlen zu können. Aber von schöner, sehnsuchtsvoller Innigkeit strahlen sie. Eigentümlich war die Laune des Künstlers, diesen mit keinem Zug modernisierten Christus, der auch dem Rahmen eines Rubens entstiegen sein könnte, einer vollkommen modernen Magdalena gegenüber in diese decidiert moderne Dachauer Landschaft zu stellen. Der inneren Harmonie des Werkes hat dieser Widerspruch aber nicht den geringsten Abbruch gethan, im Gegenteil, an Harmonie, an Einheitlichkeit der Empfindung wird es von wenigen Bildern Uhdes, ja vielleicht nur von der „Verkündigung an die Hirten“ erreicht. Um noch einmal auf die Bilder des Jahres 1892 zurückzukommen, sei eines Erwähnung gethan: „Jesus besucht eine Bauernfamilie“, das Professor Hähnel in Kiel besitzt. Es führt uns in den Flur eines Bauernhauses, wo Kinder versammelt sind, während Christus eben durch den lichten Rahmen der Thür ins Haus tritt.

Mit dem „Abschied des jungen Tobias“ von 1893 that der Künstler einen Griff ins Alte Testament. Wie er gerade auf dieses Motiv verfallen sein mag, ist schwer zu erklären; jedenfalls beweist die Thatsache, daß er es überhaupt aufgriff, zur Genüge, daß Uhde seine religiösen Stoffe nicht rein zufällig und beliebig aus malerischen Gründen sich wählte, sondern daß er in dem gehaltvollsten und merkwürdigsten Buche der Weltlitteratur, als das die Bibel auch dem Nichtgläubigen erscheinen mag, mit Vorliebe forschte und Bescheid wußte. Der merkwürdige alttestamentarische Roman vom jungen Tobias, der unter dem Geleite des



Abb. 87. In der Laube. (Zu Seite 108.)



Abb. 88. Lesende Dame. Porträtstudie. (Zu Seite 108.)

Erzengels Raphael von Judäa nach Rages im Niederlande aufbrach, um einen Wechsel seines Vaters einzukassieren, unterwegs aber auf so seltsame Weise eine Frau nahm und das Geschäft von dem guten Engel abwickeln ließ, hat Uhde jedenfalls stark angezogen, denn er hat das Sujet zweimal und in ganz verschiedenartiger Weise behandelt. In der Version von 1893 blicken wir in den Grasgarten eines bäuerlichen Gehöftes. Der Abschied ist bereits vollzogen, betrübt und resigniert schauen die alten Leute dem jungen Paar nach; der Vater hält sich an einem dünnen Stamm des Obstgartens, die Mutter hat die Hände gefaltet und blickt zur Seite, wie jemand, der mit seinen Thränen kämpft. Der junge Tobias schreitet mit dem Engel schon rüstig aus, doch wendet er noch einmal den Kopf nach den Eltern um. Den Hut trägt er in der Hand. Der Maler hat ihn, hier wohl im Widerspruch zur Bibel, deren Tobias jun. ein heiratsfähiger Jüngling ist, als zwölfjährigen Knaben abgebildet, den Engel etwa um einen halben Kopf größer. Wie die Christusgestalten Uhdes, wie sein Verkündigungsengel, trägt auch dieser sehr jugendliche und anmutige Raphael ein lichtes Phantasiegewand, während Tobias in kurze Hosen und eine lange Bluse gekleidet ist. Voll Anmut ist die Art, wie Raphael nach Art eines guten älteren Spielkameraden den Knaben führt. Jener erscheint fast wie ein Mädchen und es dürfte wohl auch eine Tochter des Künstlers zu dem Engel Modell gestanden haben. Auch das Hündchen des Tobias fehlt nicht auf dem Bilde, fröhlich trottet es hinter den beiden Reisenden drein. Wäre nicht die Gestalt des Engels, es bliebe auch hier ein schlicht alltäglicher Vorgang, auf den das biblische Motiv zurückgeführt ist: der Abschied eines jungen Burschen, der die Welt sehen soll, von seinen alten Eltern. In der zweiten Ausführung von 1897 ist dies kleinbürgerliche Motiv eines Abschieds vom Elternhause fast noch mehr betont. Die Szene spielt hier in einem Hausflur, auf den die Treppe herabführt (Abb. 65). Die Eltern, hier viel jünger aufgefaßt, stehen auf der Treppe, die Mutter hat ihre Hände zärtlich auf die Schultern des Knaben gelegt und der Vater zeigt mit einer der sprechenden Handbewegungen Uhdes, daß er dem Sohn eben jene Fülle schöner Lebensregeln mit auf den Weg gibt, die wir im Buche Tobias lesen und die so seltsam christlich klingen. Trefflich dem Leben abgelauscht, wenn auch viel weniger anmutig, als auf dem erstgenannten Bilde, ist der Engel. Er steht, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken die Klinke der geöff-

neten Thür haltend, im Rahmen dieser Thür, wie einer, der zum Aufbruch drängt. Der Maler hat ihm kein sonderlich schönes Gesicht gegeben und man kann es der Familie Tobias nicht weiter verübeln, daß sie diesen derbkräftigen Kumpan im langen weißen Gewand nicht gleich als Erzengel erkannte. Dafür ist auf diesem Bilde der Knabe Tobias ein hübscher, lockiger Blondkopf, allerdings sieht er noch viel weniger heiratsfähig aus, als dort. Er hat einen gut bayrischen Rucksack um die Schulter gehängt, trägt Hut und Stock in den Händen und sieht ein wenig aus, als würden ihm die Abschiedsreden schon zu lange. Angesichts dieser beiden Schilderungen aus vollem Menschenleben muß man fast bedauern, daß Uhde nicht öfter nach Bilderstoffen in der unerschöpflichen Fundgrube der gestaltenreichen altbiblischen Epen gefahndet hat. Sogar die Mär vom jungen Tobias selber und von seiner mit so wunderlichem Schicksale bedachten Sarah, der jungfräulichen Witwe von sieben Männern, hätte noch Stoff genug gegeben.

Gleichzeitig mit dem ersten „Abschied des Tobias“ schuf Uhde ein paar seiner besten Porträtstudien, jene „Heilige Nacht“, die im Besitze der Galerie Knorr in München ist und mehrere genrehafte Pastelle, wie sie der Kunsthandel von ihm verlangte. Er arbeitete seitdem nicht mehr so viel an religiösen Bildern, wenn auch ein paar seiner besten erst noch entstehen sollten, wie 1894 die letzte, bedeutsame Version des „Schweren Ganges“, die den Titel führt: „Nach kurzer Rast.“ Wieder ist es die traurige, wie in die Unendlichkeit sich hinziehende, verschneite Landstraße mit den spärlichen Bäumen. In der Ferne blinken die Lichter einer Ortschaft durch den immer tiefer herabsinkenden Winterabend. Wieder lehnt die leidende Frau am Zaun, der sich längs des Weggrabens erstreckt. Halb sitzend ruht sie auf den niederen Stangen, mit der Linken, welche das Körbchen trägt, sich festhaltend, die Rechte auf den Arm des Gatten gelegt. Die Figuren sind groß und deutlich in den Vordergrund gestellt, der Ausdruck der Gesichter deutlich zu erkennen und wunderbar gelungen, sowohl der Ausdruck ergebenen Schmerzes im Antlitz der Frau, wie der mitleidiger Sorge in den Zügen des Mannes, der ihr den Trost zuzusprechen scheint: „Es ist nicht mehr weit zur Herberge.“ Joseph ist als ein derber Arbeitsmann geschildert, hat eine dicke Joppe an, das Handwerkszeug auf der Schulter, die Hosen in hohe Schaftstiefel gesteckt, auf dem Kopf eine Pelzmütze. Die Frau trägt ein ärmliches Umschlagtuch, ein Tüchlein um den Kopf. An der Weise, wie sie, leicht vornübergebeugt, auf dem Zaun sitzt, erkennt man die Art der Schmerzen, die sie leidet. Die Umstände ihres Körpers hat der Maler, obwohl er die Figur dieses Mal scharf im Profil zeigt, wie immer geschickt und dezent innerhalb der ästhetischen Grenzen angedeutet. Keine Aureole schwebt über dem Haupt der Frau und auch des



Abb. 89. Porträtstudie. (Zu Seite 108.)



Abb. 90. Der Schauspieler.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 108.)

Bildes Titel nimmt auf Maria und Joseph keinen Bezug, es sind wieder nur ein paar Arme und Elende unserer Zeit, welche der Künstler in ihrer Verlassenheit vorführt. Trotzdem spricht der seelische Gehalt dieser Schilderung deutlich genug dafür, daß wir auch diese Frau in der Winternacht als Maria auf ihrem Leidenswege anzusehen haben und es liegt gewiß hier auch eine der besten Lösungen von Uhdes so oft angerührtem Motiv des Ganges nach Bethlehem vor, die beste Lösung wenigstens, was den Ausdruck der beiden Gestalten angeht. Aber auch in ausschließlich malerischem Sinn hat der Meister seine Aufgabe in diesem Bild ganz besonders glänzend bewältigt, was den ruhigen, kühlen Dämmerungston, das Gleichgewicht der Massen und manches andere angeht. Auch die „Flucht nach Ägypten“ gestaltete der Maler in diesem Jahre neu, reicher, namentlich in Bezug auf den landschaftlichen Teil, und biblischer, indem er Maria mit dem Kinde auf der Eselin und Joseph als Begleiter darstellt, wie es die religiösen Maler seit tausend Jahren vor ihm gethan. Das Herrn Uhle in Dresden gehörige Bild (Abb. 56) ist dunkel, tiefer Abendschatten liegt schon über dem Walde, in dessen Hut die Flüchtlinge vorwärtsschreiten. Es ist freilich ein deutscher Wald und das Landschaftsmotiv mag der Maler nah genug an München gesehen haben, am Würm- oder am Isarthale. Die Landschaft gewinnt offenbar in Uhdes Evangelienbildern mit ihrer zunehmenden Zahl immer mehr an Bedeutung, was vielleicht auch mit des Künstlers lange dauernden jährlichen Aufenthalt in seinem Tuskulum am Starnberger See zusammenhängen mag. Hier hatte und hat er die wechselnden Schönheiten einer herrlichen Natur täglich vor Augen, während er früher mehr ein Großstadtmensch gewesen, wie so viele unserer Künstler. Auch „Die Könige aus dem Morgenlande“ (1895) reiten in deutscher Landschaft (Abb. 59). Ein eigenartig naives Werk, mit den Mitteln eines der modernsten Maler am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen, mit der kindergläubigen Seele eines Lukas Cranach gesehen, nicht aus der üppigen Phantasie eines Barockmeisters heraus. Es sind Märchenkönige. Sie haben nicht einmal ein Gefolge, wie die meist so prunkvoll einher-

ziehenden drei Könige der Weihnachtskrippen. Mit Mänteln und Kronen reiten sie aus dem Wald heraus, nur einer, der Alte im Vordergrunde, ist unbedeckten Hauptes. Scharf ausgerichtet passieren ihre Rosse. So sind sie aus dem dunklen Tannenwalde auf eine Lichtung gekommen, vor ihnen liegt ein weites Thal und schimmernder Abendhimmel darüber „und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen her, bis er über dem Orte, wo das Kind war, ankam und still stand. Da sie aber den Stern sahen, hatten sie eine überaus große Freude.“ (Matthäus 2. 9. 10.) Der Stern steht auf Uhdes Bild als Komet hoch am Himmel, die Könige, die ihn erblicken, zeigen in ihren Gebärden Andacht und Freude. Das eindrucksvolle, sehr farbige Bild ist in den Besitz des Königs von Rumänien übergegangen, ein anderes von ähnlicher Fassung steht heute in des Künstlers Werkstatt unvollendet auf der Staffelei. Auf letzterem ist auch das Gefolge der Könige aus dem Osten mit angebracht, ebenso, wie auf einer früheren Version des Themas, die in München nicht bekannt geworden ist, sondern gleich nach auswärts ging. Im gleichen Jahre noch mit ersterem vollendete Uhde den „Besuch der Weisen aus dem Morgenlande im Stall“ (Abb. 60). „Sie thaten ihre Schätze auf und brachten ihm Geschenke, Gold, Weihrauch und Myrrhen.“ Hier sind die weisen Könige nicht mehr mit dem Prunk der Märchenromantik ausgestattet, keine Pur-



Abb. 91. A. Wohlmuth als Richard III. (Zu Seite 108.)

purmäntel und Goldkronen zeigen ihre Würde an, in sehr bescheidener, halbmoderner Gewandung kommen sie einher, der Älteste sieht fast aus wie ein russischer Bauer und der traditionelle Mohrenkönig fehlt — drei Weiße sind es, welche da in den niederen Stall treten, dem Kinde zu huldigen. Der Alte trägt ein Kästchen, die beiden anderen bringen bescheidene gotische Becherlein — auch die Gaben, welche unter das Dach der Armen getragen werden, sind arm. Maria sitzt mit dem Kleinen am Fenster, von der Lichtflut übergossen, welche in breiten Streifen zu den Scheiben hereinströmt. Uhde hat sie als sehr junge Frau aufgefaßt, madonnenhafter vielleicht als seine übrigen Gottesmütter. Kaum erkenntlich erscheint Joseph im Hintergrunde durch den Sonnendunst. Besonderen Reiz leiht dem ganzen Bilde die mit erlesener Kunst wiedergegebene Beleuchtung durch das scharfe Morgenlicht, welche die Gruppe am Fenster mit ihrem Zauber verklärt und die Gestalten der Könige in so wunderbarer Plastik heraushebt. Die „Weisen aus dem Morgenlande“ haben im Magdeburger Museum Platz gefunden. 1899 hat der Maler in seinem Bilde „Und sie gingen in das Haus“ den gleichen Stoff noch einmal behandelt, glücklicher noch und Uhdescher, wie einen bedünken mag. Hier sind die drei Könige nicht mit so großer malerischer Kraft behandelt, wie dort, aber volkstümlicher in ihrer Auffassung und äußeren Erscheinung. Es ist auch wieder der Mohrenfürst restituiert, der nun einmal seit den Kindertagen von unserer Vorstellung der geheimnisvollen Könige unzertrennlich ist. Der Königsprunk ist freilich noch ziemlich bescheiden und erinnert fast an den kindlichen Aufputz ländlicher Krippenspieler, aber dies durchaus nicht zum Schaden der Wirkung. Auch ihre Gesichter, den Mohren abgerechnet, sind ganz so gewählt, als hätten sich beliebige Menschen aus dem Volk — und nicht einmal zu solcher Rolle erzogene „Passionsspieler“! — mit den Masken der Weisen aus dem Morgenlande abgefunden. Der eine ist merkwürdig struppig von Bart und Haar, der andere, bartlos, das spärliche Haar glatt gescheitelt, sieht echt bäuerlich aus, nur der Mohr im Hintergrunde ist ganz ein „Heiliger drei König“ aus der alten Tradition. Eine Art von Pagen ist mitgekommen, der dem einen die Krone hält und durch das Fenster blickt eine weitere Person herein, das Gefolge der hohen Reisenden andeutend. Es gehörte Uhdes ganze große Stimmungskunst dazu, die wenig königlichen Gesellen würdig und andächtig wirken zu lassen. Gelungen ist es ihm aber doch und die derbe Urwüchsigkeit dieser Bauernkönige dient der lebendigen Lieblichkeit seiner Madonna wirksam zur Folie. Sie sitzt, hell beleuchtet, auf einer niederen Bank, das Kind an sich drückend, und sieht die fremdartigen Gestalten mit fast scheuer Verwunderung an. Sehr neugierig schaut Joseph hinter dem Pfosten vor, welcher den Dachbalken trägt. Die Gruppe ist von trefflicher Geschlossenheit der Komposition und nicht minder gut die räumliche Wirkung im Bilde. Auch einzelne Studien hat Uhde zu dem Motiv der „Heiligen drei Könige“ gemalt, so (1894) den Mohrenkönig (Abb. 97) und eine einzelne Figur der Madonna mit dem Jesuskinde zu den „Weisen aus dem Morgenlande“. —

Die „Grablegung“ (1895) gehört zu den „standard works“ von unseres Meisters religiöser Kunst und auch für den, der ihrem Verständnis fern steht, stört in diesem ergreifenden, tiefinnerlichen Bilde wohl kein Zug die Weihe der Stimmung. Man hat das Gefühl, als müsse auch der Künstler im Schaffen dieses Bildes besonders stark von seinem Stoff gepackt worden sein. Grablegung, Kreuzabnahme, wie das gemeinhin unter dem Titel „Pietà“ gehende Moment der Beweinung Christi durch seine vom Schmerz gebrochene Mutter, gehören seltsamer, nein, im Grunde wohl zu erklärender Weise zu den am meisten rührenden Motiven aus der reichen Bilderreihe der Passion. Wer „Oberammergau“ gesehen hat, weiß, daß nichts von allem jeden, aber auch jeden, so tief im Innersten anpackt, als die Szene, wie der entseelte Körper des Erlösers vom Kreuze genommen wird. Das spricht viel unmittelbarer zu Herzen als die Kreuzigung selbst und alle Martern des Leidensweges; das Häßliche ist hier ganz ausgeschaltet, nur der Gedanke, daß das furchtbar große Opfer jetzt vollbracht, daß der Heilige für die Menschen und seine Botschaft an sie gestorben ist, bewegt die Gemüter. Das Mysterium der „Menschwerdung“ sieht man erschöpft bis zur letzten Menschlichkeit, bis zum Tode. Mit wunderbarer Kunst füllt



Abb. 92. Bildnis Max Liebermanns. (Zu Seite 110.)

Uhde den ganzen Raum seines Bildes mit den lebensgroßen Gestalten. Die Jünger tragen die leblos und schwer in den Tüchern zu ihren Lippen emporgezogen, welche das Wundenmal küssen. Dem zermarterten, entstellten Haupt des Erlösers zunächst schreitet



Abb. 93. Selbstporträt. (Zu Seite 110.)

liegende Gestalt Jesu, die Linke hängt schlaff herab mit durch die mörderische Wirkung des Nagels nach innen gekrampften Fingern, die Rechte hat Mutter Maria ergriffen und Magdalena, als junges und schönes Weib. Die Gruppe bewegt sich zwischen Bäumen hin, welche nur wenig angedeutet sind; sie befindet sich wohl schon in jenem Garten,

wo das Grab liegt. Fackelschein gießt sein flackerndes Licht über die Gestalten. Nur die Häupter der trauernden Frauen im Hintergrund geben noch Zeugnis von wildem Schmerze, im übrigen liegt auf dem Ganzen der Ausdruck erlösender, erlöster Ruhe. Der Heiland ist gestorben, sein Werk ist gethan. Auch als Malerei gehört das Bild zu den vollendetsten Werken Uhdes, in manchem, wie in der Wiedergabe des warmen Fackellichts, steht es vielleicht überhaupt obenan, ruhiger und geschlossener noch wirkend, einheitlicher und harmonischer noch in der Verteilung der Massen, wie das Stuttgarter „Abendmahl" in seiner meisterlich gemalten Kerzenbeleuchtung.



Abb. 94. Studienkopf. (Zu Seite 111.)

Zwei Werke dieser Gattung, welche einander merkwürdig ungleich und beide in ihrer Art hervorragend schöne Proben von Uhdes Können sind, hat außer andern das Jahr 1895 reif werden lassen, eine kleine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" und das große Bild „Um Christi Rock", das erstere ein hochpoetisches Idyll, aus dem Uhdes Gemüt spricht, wie aus wenigen seiner Bilder, das zweite ein Werk der Kraft, in welchem er seine „Faust" zeigen wollte. Die „Ruhe auf der Flucht" im grünen, sonnigen Walde ist von einer Freudigkeit der Farben, welche sich mit zwingender Macht mitteilt, von leichter, klarer und luftiger Malerei, herzerquickend hell und freundlich (Abb. 61). Hier wirkt unmittelbar der Zauber einer reizenden Frühlingsnatur auf das Gemüt des Beschauers, die Gestalten der heiligen Familie sind mehr eine liebens-



Abb. 95. Studie. (Zu Seite 111.)

würdige Beigabe, als der eigentliche Gegenstand des Bildes. Zu dieser Perle charmantester Staffeleikunst bildet die wuchtige Monumentalmalerei „Um Christi Rock“ (Abb. 62) einen seltsamen Gegensatz. Dies Bild (s. o.) ist wie ein Versuch Uhdes im Genre der „Großen Historie“, aber ein sehr gelungener Versuch. Frischestes Leben pulsiert in allen Gestalten. Was für ein derbkräftiger Kerl ist der Kriegsknecht, welcher den Preis des Würfelspiels, den Rock in seinen gepanzerten Fäusten hochhält, was für eine lebenswahre, kernige Figur der Gewappnete im Schuppenpanzer und Sturmhut, der sich niederbeugt, um das Ergebnis des Würfelns verfolgen zu können! Und wie prachtvoll ist die Soldatendirne beobachtet, welche wie von ungefähr ein Ende des Mantels anfaßt, um sachverständig mit den Fingern die Güte des Tuches zu prüfen. Der glückliche Gewinner wird über die Verwendung von Christi Rock, so möchte man aus dem Bilde folgern, nicht lange in Verlegenheit sein. Lauter wilde, zum Teil rohe und niederträchtige Gesichter in diesem Kreis! Kriegsknechte! Zwar keine römischen, aber wohl solche aus dem achten oder neunten Jahrhundert. In seinem absichtlichen Anachronismus, in dem Gefühl, daß eine solche Szene menschlich wirksamer bleibt, wenn streng historische Treue vermieden wird, nimmt es der Künstler mit Kostüm- und Waffenkunde nicht so genau, und die Dolche und Schwerter, Helme und Schutzwaffen differieren so ungefähr von der antiken Kriegertracht bis zur Landsknechtzeit. Auch das Dirnlein zur Rechten mit seinem ziemlich modern geschnittenen Rock und ihrer Frisur von 1895 ist nicht eben eine Zeitgenossin der Maria von Magdala. Aber menschlich genommen ist sie um so genauer das, was sie sein soll. Rechts im Hintergrunde wird ein merkwürdig verschmitzter Kopf sichtbar, zu welchem wohl der Schauspieler W., mehrfach auch sonst von Uhde gemalt, als Modell diente. Dies Werk, das wenig an die Empfindung des Beschauers sich wendet, sondern mehr eine Schilderung brutaler Soldatensitte ist, beweist eins, daß Uhde ganz der Mann gewesen wäre, auch Werke der Dekorationskunst großen Stils zu schaffen. Traurig genug, daß ihm keine Gelegenheit dazu gegeben wurde im deutschen Vaterlande, doppelt traurig für den, der weiß, wie anderswo, zum Beispiel in Frankreich, ein solches Talent gewürdigt worden wäre. Es ist bei uns geradezu zur Tradition geworden, daß die monumentalen Aufgaben denen zugewiesen werden, welchen das Empfinden für Größe fehlt und welche in ihren historischen Wandmalereien — man denke an das Berliner Zeughaus! — vielfach das zu Riesenbildern vergrößern, was sich im Raume eines Quadratmeters ebenso gut sagen ließe. Uhde hat sich ja heute im allgemeinen über Mangel an Erfolgen und Auszeichnungen nicht mehr zu beklagen, wohl aber darüber, daß man ihm jene Gelegenheiten zur Bethätigung und Steigerung seines Könnens vorenthielt, welche ein Maler braucht, um das Höchste zu erreichen. Warum hat man ihn nie dazu veranlaßt, große Altarblätter zu schaffen? Er hat in seiner „Verkündigung“, in seiner „Himmelfahrt“, seiner „Grabtragung“ und so manchem anderen Bilde doch hinreichend bewiesen, daß er durchaus nicht engherzig an seiner Spezialität der Modernisierung der Evangelien festhält, daß er auch in anderer Form seinem ureigensten künstlerischen Wesen Ausdruck zu geben wüßte. Und ob Uhde nun im kirchlichen Sinne gläubig an seine Stoffe

herantritt oder nicht, das hat er hundertmal gezeigt, daß er in seiner Darstellung jene andächtiger und mehr zur Andacht stimmend behandelt, als die privilegierten Kirchenmaler, welche jene Aufträge erhalten, alle zusammen. Es hätten, wie eben „Christi Rock" bezeugt — das Bild hat doch nur ganz äußerlich mit der Religion zu thun! — durchaus nicht einmal religiöse Stoffe sein müssen, welche ihm eine weitausschauende staatliche Kunstpflege etwa zum Thema gab. Im Gegenteil: vielleicht hätte es für ihn ein Glück bedeutet, durch große lohnende Aufgaben noch früher diesem Stoffkreis entrissen zu werden, in welchen ihn die Neugier des Publikums und die Beschränktheit der Käufer, wie des Kunsthandels immer wieder zurückzwang. Uhde ist wahrhaftig weniger, als ein anderer, ein Konzessionenmacher gewesen, aber auch bei ihm trifft jene Klage zu, die uns aufstößt, so oft wir das Leben eines Künstlers verfolgen: daß in der Nachfrage der kaufkräftigen Liebhaber, der Museumsleiter sogar, ein hemmendes Moment liegt, daß jene immer das schon einmal Gesehene noch einmal haben wollen, möglichst gerade so, wie das Werk war, das sie für den Künstler einnahm, oder das Werk, das ein anderer hat. Der Mäcenatentrieb ist ja so oft nichts anderes, als eine recht triste und platte Rivalität, als dieselbe Rivalität, welche die Modistinnen und Couturièren reich macht, weil die Frau N. der Frau v. X. nicht nachgeben will. Und man muß dem lieben Gott auch noch für diese Nachahmungs- und Überbietungssucht unter den Kunstliebhabern danken! Mehr oder weniger geht ja doch jede Kunst nach Brot und wollten ihre Jünger von den wahrhaft Verständigen leben, ihr Brot wäre hart und

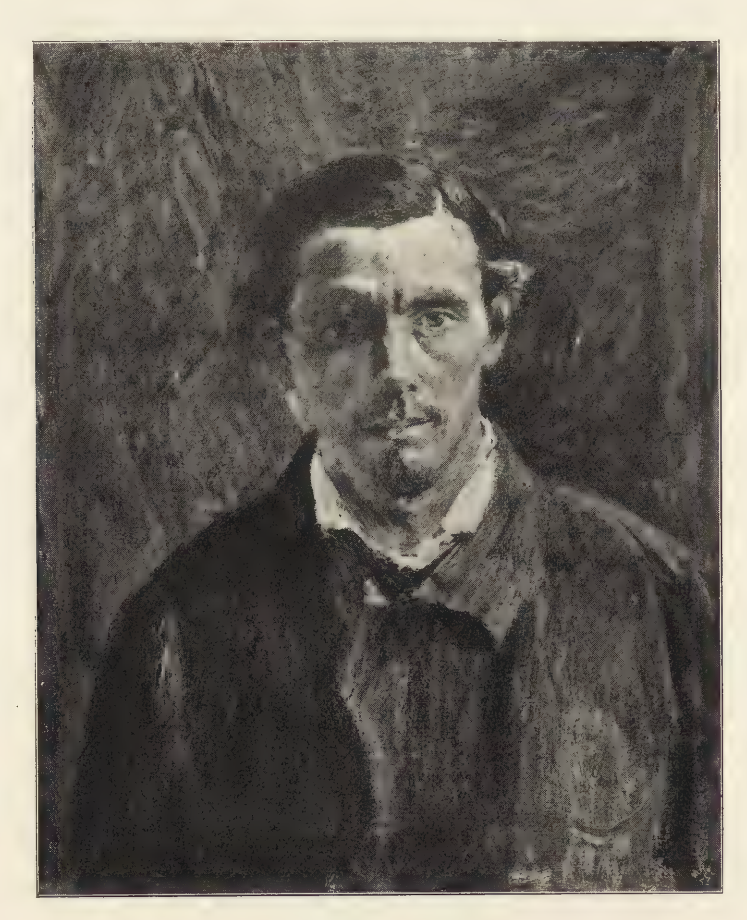


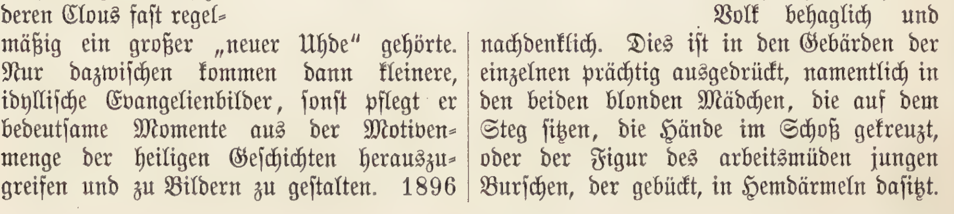
Abb. 96. Studie. (Zu Seite 111.)

schmal. Das führt uns ein wenig ab von der stillen Welt, welche Fritz von Uhdes Muse beherrscht. Aber gerade bei Betrachtung seiner Werke aus Anfang der neunziger Jahre drängen sich einem diese Betrachtungen auf, die Erkenntnis, daß die Welt auch an dieses Künstlers Entwickelung gesündigt hat, auch wenn die höchsten und schönsten Orden seine Brust decken, auch wenn nun bald jedes anständige moderne Kunstmuseum ein Werk von seiner Hand besitzt. Bei Betrachtung jener Werke sehen wir eben, daß seine hohe malerische Begabung noch viel ausdehnungsfähiger war, als bei nur oberflächlicher Abschätzung seines Bilderkataloges einer vermuten möchte, der ihn nicht gründlich kennt. Er wäre, wie gesagt, den größten Aufgaben monumentaler Malerei mehr als gewachsen gewesen!

In der eben genannten Epoche seiner Malerei zeigt sich ein lebhaftes Drängen nach Vergrößerung seines Stils schon einfach in den wachsenden Formaten seiner Bilder. In jedem Jahr fast erscheint ein umfangreiches Werk mit lebensgroßen Gestalten, schon seit Beginn der Münchener Sezessionsausstellungen 1893, zu deren Clous fast regelmäßig ein großer „neuer Uhde" gehörte. Nur dazwischen kommen dann kleinere, idyllische Evangelienbilder, sonst pflegt er bedeutsame Momente aus der Motivenmenge der heiligen Geschichten herauszugreifen und zu Bildern zu gestalten. 1896 malte er so seine umfangreiche „Predigt am See Genezareth", den der Evangelist (Markus 4. 1) seltsamerweise das Meer nennt: „Und er fing abermals an, am Meere zu lehren; und es sammelte sich zu ihm eine große Schar, so daß er in ein Schiff stieg und auf dem Meere saß; das ganze Volk aber war auf dem Lande am Meere." Das Meer, das Uhde malt, ist der Starnberger See; er hat auch kein zahlreiches Volk hingestellt als Hörer Christi, sondern nur etwa zehn Menschen, welche auf einem Landungssteg sitzen, oder in einem zweiten Kahn und am Ufer stehen (Abb. 63). Die Fläche des Sees, dessen Wellen bis an die Füße der einen jungen Hörerin spülen, dehnt sich weit nach Süden aus, das dunkle bewaldete Ufer ist links im Hintergrunde sichtbar, ein Segel blinkt in der Ferne. Jesus, dieses Mal mit einem Heiligenschein ausgezeichnet, sitzt im Kahne, die Rechte nach Predigerart erhoben, die Linke gelassen auf den Schenkel stützend. Wie ein Freund spricht er zu dem Volke und nicht als stolzer Prophet und Verkünder unerhörter Botschaften, und bei aller Andacht lauscht ihm auch das Volk behaglich und nachdenklich. Dies ist in den Gebärden der einzelnen prächtig ausgedrückt, namentlich in den beiden blonden Mädchen, die auf dem Steg sitzen, die Hände im Schoß gekreuzt, oder der Figur des arbeitsmüden jungen Burschen, der gebückt, in Hemdärmeln dasitzt.



Abb. 97. Der Mohrenkönig. Studie. (Zu Seite 88.)



Rührend in ihrer weltvergessenen, gedankenverlorenen Haltung ist das schöne Mädchen links; auch dem Alten zwischen ihr und dem Bildrande ist der Ausdruck des Sinnens glücklich gegeben. Denn der Herr spricht in blühenden Bildern zu ihnen, durch welche sie seine Gedanken verstehen, sie selber zum Denken anregen sollen — „populär“, wie wir heute sagen würden. Heißt es doch im gleichen Kapitel bei Markus, nachdem die Rede Jesu und seine Gleichnisse vom Sämanne, der brennenden Lampe, der wachsenden Saat und dem Senfkörnlein erzählt sind: „In vielen solchen Gleichnissen predigte er ihnen das Wort, so wie sie es hören konnten. Und ohne Gleichnisse redete er nicht zu ihnen.“ Der Ausdruck andachtsvollen und aufmerksamen Zuhörens ist in diesem Bilde den Gesichtern noch besser und deutlicher aufgeprägt, als in der „Bergpredigt“. Vielleicht liegt das im inzwischen fortgeschrittenen Können des Künstlers begründet, vielleicht aber ist es tiefer begründet im Unterschied der beiden Motive, der Predigt am Berge und der am See. Dort ist mehr Ergriffenheit, mehr Anbetung vor den Wundern der neuen Botschaft, welche den Verachteten der Welt Ausblicke in Seligkeit verheißt — hier ist's eine innige Anteilnahme an den Gleichnissen des heiligen Mannes, der dem Volke Geschichten erzählt, wie ein Vater seinen Kindern! Jedenfalls



Abb. 98. Studie eines alten Mannes. (Zu Seite 111.)

paßt die Stimmung des Ganzen vortrefflich zu dem betreffenden Abschnitt der Bibel und beweist wiederum, daß Uhde dem inhaltsvollen Buche zu seinen Bildern mehr entnahm, als bloß das äußerliche Motiv. Die beiden aneinandergeschmiegten Mädchen im Mittelpunkt der Komposition sind Töchter des Künstlers und, irre ich nicht, so finden wir seine dritte Tochter auf einer frischen, malerischen Naturstudie (Abb. 64), die für die „Predigt am See" gemalt wurde, aber nicht zur Verwendung kam. Die „Predigt am See", wie „Christi Rock" ist in den Besitz von Schulte in Berlin übergangen.

Eine einzelne Christusgestalt, ganz biblisch gewandet, hat der Maler ebenfalls in diesem Jahre vollendet und ihr den Titel „Das Licht scheint in der Finsternis" gegeben. Ein eigentümliches Werk, nicht sehr Uhdeisch, wie man auf den ersten Blick meint! Mit seinem Ausdruck von Entrücktheit, seinem schönen, dem Herkömmlichen nicht fremden Kopf, den schwimmenden, glänzenden Augen, ist dieser Christus doch ein wenig anders, als der Menschensohn auf des Meisters übrigen Bildern. In der vorzüglichen Qualität der Malerei, so leicht und sicher gestrichen, wie prächtig im Ton, ist's freilich auch wieder ein echter Uhde und vor allem in der mustergültigen Lösung der Beleuchtungsfrage: in breiten Strahlen fällt von rückwärts das Sonnenlicht über die Gestalt, Haupt und Schultern streifend, während die ganze dem Beschauer zugekehrte Seite der Gestalt und namentlich das, dadurch ganz verklärt erscheinende Gesicht von Reflexlicht beleuchtet ist! Die Eigenart des Bildes erklärt sich mit seiner Entstehung. Der Künstler schuf es für jene 1896 von Theodor Bierck zusammengestellte Sammlung von Christustypen, für welche auch Hans Thoma, Karl Marr, Franz Stuck, Ernst Zimmermann, Franz Skarbina, Arthur Kampf und Ferdinand Brütt je ein Bild des Heilandes nach ihrer Auffassung beigesteuert hatten. Uhde schrieb zu seinem Beitrag an den Unternehmer:

„Der Auffassung habe ich ein Wort aus dem 1. Kapitel des Johannisevangeliums zu Grunde gelegt: Und das Licht scheinet in die Finsternis. Wie das Sonnenlicht in das düstere Gewölbe hineindringt, so bringt der Heiland, den ich mir predigend vor einer Gemeinde gedacht habe, in die Dunkelheit des menschlichen Herzens das Licht des Evangeliums. Alle auf das Überirdische deutenden Attribute sind vermieden, möglichst schlicht sollte die Auffassung sein, nur das, auf die Figur des Heilandes zurückstrahlende Sonnenlicht verklärt sie und idealisiert sie gleichsam als das ewige Licht, das in der Finsternis scheint." —

Wenn uns an diesem Bilde in der Reihe Uhdescher Verkörperungen des Gottmenschen also etwas fremd anmutet, so liegt das eben an der Anregung von außen, an dem theoretischen Moment, das neben dem künstlerischen besteht.

Gegen Ende der neunziger Jahre werden die religiösen Bilder, die aus Uhdes Werkstatt kommen, immer spärlicher, neue Aufgaben, in welchen der M a l e r, unbehindert durch den Stoff, noch freier sich ausgeben kann, beschäftigten ihn. Auch scheint er sich wirklich an seiner, nun weltberühmten Spezialität ein wenig ermüdet, sich satt gemalt zu haben. Die „Himmelfahrt Christi" (1897), von der wir schon sprachen, ist doch vielleicht nicht mehr mit demselben Interesse, derselben Innigkeit geschaffen, wie beispielsweise die „Verkündigung" und die früheren Bilder. Um welches Stück Weges der Maler seit diesen vorwärts gekommen war, das zeigen wohl einige Bildnisse dieser Zeit auch viel besser an, als die vielfigurige „Himmelfahrt", was aber den seelischen Gehalt, die naive Andacht der Stimmung betrifft, so steht diese den früheren Hauptwerken Uhdescher Evangelienmalerei sicher nach. Vor allem ist schon die Figur des Christus nicht ganz frei von Pose, sein Antlitz weniger mannhaft, nicht ganz so sympathisch. Und die Personen, welche er auf der Erde zurückläßt, agieren heftig und bewußt, es fehlen jene Gebärden unmittelbarer Leidenschaft, die Uhdes Gestalten sonst so echt und packend erscheinen lassen. Mit gerungenen Händen, ausgebreiteten und erhobenen Armen, Fäusten, welche auf die Brust schlagen, geben die Personen des Bildes ihre Teilnahme an diesem letzten, erhabenen Akte der Erlösungstragödie kund. Ihre nach oben gerichteten Augen blicken ekstatisch, verzückt, es ist nicht mehr das schlichte Hirten- und Bauernvolk jener früheren Bilder, es sind bewußte Akteurs, oder wenigstens leidenschaftliche Adepten

der neuen Lehre, sie stehen dem Wunderbaren nicht mehr in wortlosem Kinderstaunen gegenüber, sie spielen selber ihre Rolle im Evangelium. Gemalt sind, natürlich, muß man sagen, auch diese Gestalten mit großer Kunst und Kraft, namentlich die junge Frau rechts im Vordergrunde, welche die Hände in ihrer Erregung wider die Schläfen preßt und die andere hinter ihr mit den ausgebreiteten Armen und dem verzückten Blick und es bleibt noch genug solches an dem umfangreichen Bild, was ein anderer als Uhde nicht fertig gebracht hätte. Und doch hat, wie gesagt, München, des Malers künstlerische Heimat, sich zu beklagen, daß man sich nicht früher entschloß, eines der anderen großen Hauptwerke für die Neue Pinakothek zu gewinnen, sondern auch dieses verfiel. In der wunderlichen Chronik der bayrischen Staatsbilderkäufe ist dieses Kapitel auch wieder so recht bezeichnend. Das „Abendmahl" wäre lange in München käuflich gewesen und wohl um verhältnismäßig bescheidene Mittel — man ließ es sich entgehen und erwarb aus Prinzipienreiterei in einer großen Glaspalastausstellung die „Himmelfahrt", denn, die Staatsgelder müssen in den Ausstellungen ausgegeben werden, und auch hier nicht dann, wenn von einem Künstler gerade ein besonders gelungenes Werk dort zu finden, sondern wenn er für die Auszeichnung eines Staatskaufes an der Reihe ist! —



Abb. 99. Studie. (Zu Seite 111.)

Die „Himmelfahrt" war das letzte der großangelegten Werke Uhdes aus den Evangelien; er wandte sich dann anderen Aufgaben zu und nur zwischen hinein entstanden und entstehen wohl noch Reprisen früherer Motive, oder minder bedeutsame Arbeiten dieses Genres, wie das (Abb. 66) reproduzierte „Der Herr ist mein Hirte", das eine Münchener Kunsthandlung erwarb. Im Jahre 1900 hat Fritz von Uhde mit seinem großen Bilde „Atelierpause" (Abb. 67) der Hauptepoche seiner Evangelienmalerei einen ebenso glänzenden als originellen Abschluß gegeben. Er lüftete damit sozusagen symbolisch den Vorhang vor seiner Werkstatt, ließ die neugierige Welt hinter die Kulissen sehen und sagte: „So ist's gemacht worden — ich mag nicht mehr!" Es ist fast, als wollte er mit diesem Bilde die Schiffe hinter sich verbrennen und eine intensive Weiterverfolgung des alten Weges erscheint nun auch thatsächlich nicht mehr beabsichtigt. Und nicht bloß wegen des resignierten „So ist's gemacht worden!", auch darum, weil er in der gewaltigen malerischen That, welche dieses Bild bedeutet, einen Höhepunkt seiner Kunst fixiert hat, der jedes Drüberhinaus ebenfalls auszuschließen scheint. Als das Bild 1901 in der Münchener Sezessionsausstellung am Königsplatze aufgestellt worden war — es hing im Osttrakt des Gebäudes in dem kleinen polygonen Kabinett, der Thüre gegenüber, welche in einen der großen Hauptsäle

führte — standen Uhdes Kollegen in ehrlichem Staunen vor der stupenden Wahrheit dieser Malerei. Sah man vom anderen Saale aus auf das Bild, welches in seiner Größe perspektivisch just den Thürrahmen ausfüllte, so hatte man die vollkommene Illusion wirklichen Lebens, wirklich vertieften Raumes von dieser Leinwand, eine Illusion, die zwingend war bis zur Unheimlichkeit, obwohl der Maler nichts weniger als jene derben Mittel angewendet hatte, wie sie uns etwa bei der Theatermalerei den Schein des Runden und der Räumlichkeit aus der Fläche vortäuschen. Man blickte in das Atelier des Künstlers, in den eigentlichen Arbeitsraum und aus diesem in ein zweites, durch einen Vorhang abgeschlossenes Gelaß, in welchem ein paar plastische Säulen, Bildwerke u. s. w. einem sehr bescheidenen Prunkbedürfnisse Rechnung tragen. Das Hauptatelier ist ganz einfach, nüchtern kann man sagen, und nichts weniger, als eine Sehenswürdigkeit, wie viele andere Münchener Künstlerateliers, aber es bietet außer dem großen Atelierfenster, aus welchem auf dem fraglichen Bilde das Licht auf das Madonnenmodell fällt, Einrichtungen zu allen möglichen Seiten- und Rückwärtsbeleuchtungen, durch ein Fenster nach Osten und ein Seitenkabinett nach Süden kann sogar die, einstmals aus Malerwerkstätten so streng verbannte Sonne reichlich in den Raum scheinen. Die schmucklose Leere des Arbeitsraumes entspricht ganz dem Wesen Fritz von Uhdes, wie es sich gerade in vielen seiner religiösen Bilder ausspricht. Wie auf diesen ersetzt ihm auch in der Wirklichkeit des Schaffens der Zauber der Beleuchtung jeden reellen Prunk. Doch zurück zur „Atelierpause“! Der Maler ist eben unsichtbar geworden. Links sehen wir von hinten Leinwand und Rahmen des Bildes, an dem er eben arbeitet, und auf seinem Platze steht mit ihrem Säugling neugierig ihr eigenes Abbild betrachtend, die junge Frau, welche ihm als Modell für die Madonna dient. Denn es ist eine „Heilige Familie“, an welcher er malt: rechts steht mit seinem Wanderstabe der heilige Joseph, auf einem niederen Divan räkelt sich ein Kind mit Theaterflügeln, ein Engelmodell und in dem zweiten Gemach im Hintergrunde sitzt der zweite Engel mit weitausgespannten Schwingen. Nicht eine beliebige Modellpause, sondern sein eigenes Studio mit den Modellen zu einem seiner ureigensten Bilder stellt uns der Maler vor. So wirkt das Werk ganz seltsam auf das Gemüt dessen, welcher im Herzen der Kunst Uhdes näher steht. Er sieht zunächst fast etwas wie Skepsis, wie bittere Ironie hinter dieser gemalten Erklärung: „Seht, das ist der ganze Zauber! Modelle wie andere! Wenn man den Heiligenschein wegnimmt und sie ohne Posen in ein Atelier der Münchener Theresienstraße stellt, sehen sie genau aus, wie andere Menschen! Dieser heilige Joseph mit den langen Locken ist vielleicht ein stumpfsinniger alter Modellsteher, dem gelegentlich der Fusel über die Misère des Lebens weghilft, die Engel sind Bengel und die Madonna ist ein armes Weib, das Mühe und Not hat, ihre Kinder zu füttern.“

Wahrhaftig, man kann angesichts dieses Bildes glauben, der Meister habe das Geständnis, daß er an der Evangelienmalerei ein wenig müde ist, mit hineingemalt. Er habe seine Heiligenmodelle stehen lassen und die Arbeit abgebrochen, um gleichzeitig zu zeigen, daß er als Künstler noch im Besitze seiner vollsten Kraft ist. Denn, wie gesagt, dies Bild ist von höchster Vollendung der Malerei in seiner monumentalen Breite, in der ruhigen Sicherheit, mit der jeder Ton hier auf seine Fläche gebracht ist, in der beispiellosen Sachlichkeit dieser Schilderung. Die Helle eines sonnigen Tages durchflutet das Gemach und hebt die Gestalt der jungen Frau heraus — sehen wir recht hin: es ist keine Madonna, aber in ihrer Mütterlichkeit, mit ihren Zügen, die von Not und Sorge sprechen, doch eine rührende Gestalt, nicht viel weniger rührend, als wenn sie, ganz so, mit einem zarten Lichtreif über dem Haupte, von einem anderen, biblisch zu deutenden Hintergrunde sich abheben würde! Das heilige Mitleid verklärt auch sie. Und je länger man sich in diese Menschenschilderung hineinsieht, desto mehr kommt man darauf, daß dies Bild, ist es nun ein Schluß- und Absagewerk zu Uhdes Evangelienbildern oder nur ein Zwischenspiel, auch so etwas wie eine Erklärung jener Schöpfungen in sich schließt, die Erklärung eben, daß der Schlüssel zu ihrer Wirkung in ihrer menschlichen Wahrheit liegt! Mit der einfachen Charakteristik frei-



Abb. 100. Studie. (Zu Seite 111.)

lich hätte der Maler wenig erreicht, denn sonst wäre sein Genre leicht zu kopieren und wären nicht alle Nachahmungsversuche so überaus kläglich ausgefallen. Aber zu der tiefinnerlich wahren Kennzeichnung seiner Gestalten kommt ein großes Maß von Empfindung, von wirklicher Andacht. Ob diese nun einer Religiosität in kirchlichem Sinne entsprang oder nachfühlendem Verständnis für das Ewig-Schöne an den Erzählungen der Evangelien, das ist für die Wirkung auf die Psyche des Malers, wie gesagt, ziemlich gleichgültig. Das künstlerische Moment in den alten und neuen Abschnitten der Bibel ist wahrhaftig stark genug, um für sich allein auch einen Maler zu Schöpfungen zu begeistern, wie Uhde sie uns geschenkt hat. Johannes der Evangelist war nicht mehr und nicht weniger, als ein großer Dichter, und unter den verschollenen Erzählern des Alten Testamentes sind ihrer genug gewesen, welche auf diesen Ruhmestitel Anspruch machen können. Übrigens spricht Uhde nur mit echter Bewunderung von der Bibel und gesteht, daß kaum ein Abend vergehe, an dem er nicht in diesem Buche lese, das er als Protestant ohnehin viel besser kennt, als sein vorwiegend katholisch und bibelfremd erzogenes Publikum in Bayern. Hier kennt der Gebildete im allgemeinen den Homer viel besser, als das Alte Testament, das heißt, er kennt von diesem und weiß auch von den Evangelien nur die farblosen und dürftigen Auszüge, welche für die Schulbücher gemacht werden und aller poetischen Besonderheit, allen Stils vollkommen entkleidet sind. Unser Künstler beklagt dies sehr und hat es auch sehr zu

beklagen. Die Fülle von Material, die er für seine Zwecke in jenen ehrwürdigen Schätzen fand, ist großenteils für ihn künstlerisch unverwendbar, weil das Publikum seine hieraus geschöpften Bilder nicht verstehen würde, weil dessen Kenntnis sich auf die hauptsächlichsten Momente von Christi Geburt und Leidensweg und etliches Anekdotische aus dem Alten Testament beschränkt. Wer das Buch Ruth oder das Buch Tobias nur aus der biblischen Geschichte unserer Volksschulen kennt, für den ist es freilich nicht recht verständlich, daß ein Mann wie Uhde sich dort Inspirationen holen kann. Darum blieben seine alttestamentarischen Bilder auf ein Motiv beschränkt und seine Evangeliendarstellungen beschränken sich ebenfalls auf einen verhältnismäßig knappen Kreis von Vorgängen.

Eines muß zur Würdigung von Uhdes Werken biblischer Art noch betont werden: daß ihm die vielfach beredete Modernisierung, die Umgewandung der biblischen Welt ins Neuzeitliche im Grunde ein vollkommen nebensächliches Moment, daß ihm die Hauptsache war, was in Wahrheit die Hauptsache ist! Alles andere war nur ein künstlerisches Stimmungsmittel, und zwar eins, auf das er leicht hätte verzichten können, und wie wir gesehen haben, oft genug verzichtet hat. Aber so wie er sich gab, als die Welt zum erstenmal Anlaß nahm, sich stärker für ihn zu interessieren (beim Erscheinen des Bildes „Lasset die Kindlein zu mir kommen . . .“!), so wollte sie ihn nun einmal haben, soweit sie ihn überhaupt haben wollte. Ihm selbst lag nie viel an dem, was als seine „Spezialität“ bekannt ist. Seltsam genug oder besser: bezeichnend genug für die Oberflächlichkeit, mit welcher die Kunst im allgemeinen angesehen zu werden pflegt, daß man sich sogar in Paris für Bilder Uhdes, wenn sie jene Spezialität nicht vertraten, auch viel weniger interessierte; daß man Werke wie die „Grabtragung“ ꝛc. als Äußerungen modernster Kunst kaum erkannte und an den Bildern der Alten maß! Leichter war das, was der Künstler wollte, freilich an jenen anderen Gemälden zu erkennen, auf denen die Leute das Gewand unserer Tage trugen und in der Sprache unserer Tage zu den Beschauern redeten!



Abb. 101. Heimkehr. (Zu Seite 111.)

Es war oben wiederholt die Rede von den Anfeindungen, welche der Maler von Anfang an seitens des Klerus erfuhr — und zwar des evangelischen, wie des katholischen —, ja des ersteren vielleicht noch mehr. Jener ist ja seiner ganzen Ueberlieferung nach nicht sonderlich bilderfroh und wer zum erstenmal eine evangelische Kirche betritt, nachdem er nur den Schmuck katholischer Gotteshäuser erkannt, den schauert eine eigentümliche Kühle an. Als vor kurzem Ferdinand Avenarius und sein für alles Schöne begeisterter „Kunstwart“ den Versuch machten, ein religiöses Bild Uhdes, „Komm Herr Jesus, sei unser Gast!“ als

Konfirmationsblatt in weitere Kreise zu bringen, da fand das innigschöne und wahrhaftig echt christliche Bild überraschenden Anklang. Aber die Geistlichen rieten vom Ankauf ab. Was den katholischen Klerus angeht, so ward Uhde von den Älteren nie verstanden und, schon weil er überhaupt ein fortschrittliches Prinzip vertrat, energisch in Acht und Bann gethan. Aber unter dem gebildeteren jungen Klerus gibt es ihrer doch genug, die seine Werke lieben. Ob sie es laut sagen dürfen, ist eine andere Frage!

Wir haben, des Künstlers Werdegang verfolgend, vom Beginn seiner religiösen Malereien ab bis jetzt, fast ausschließlich diese betrachtet. Natürlich aber hat er inzwischen auch eine Menge von „weltlichen" Sujets gemalt und weder mit minderer Liebe, noch mit minderer Kunst, wie die anderen. Unter diesen Bildern fällt freilich weniges in die Kategorie der Genremalerei. Fast immer sind es schlichte Lebensausschnitte, malerische Menschenschilderungen, was er da bringt, und die Einzelfiguren sind meist so individuell aufgefaßt, so persönlich wiedergegeben, daß sie etwas Bildnismäßiges erhalten. Uhde stellt immer ganz bestimmte Menschen dar, keine Typen, wie das der Genremaler ja eigentlich immer thut, und mit besonderer Vorliebe hat er in allen erdenklichen Umgebungen und Umständen die Seinigen gemalt. So in dem wenig gekannten und doch so liebenswürdigen Bilde „Die Sommerfrische" von 1883 (Abb. 71). Das Bild stammt aus den ersten Jahren von des Künstlers Ehe und stellt seine Gattin und seine Kinder dar; der malende Mann im Hintergrunde ist wohl er selbst. Das Ganze ist unmittelbarste Beobachtung, weltweit fern liegt ihm jede Pose, jede ausgerechnete, zweckbewußte Gefälligkeit. Der jungen Frau da im Obstbaumschatten hätte sich mit Leichtigkeit eine wirksamere, „graziösere" Stellung geben, es hätte ein bißchen mehr Drum und Dran die Toilette heben, eine anekdotische Pointe die Kindergruppe allerliebster machen können.



Abb. 102. Winterabend. (Zu Seite 112.)

Aber Uhde hat nur gemalt, was er gesehen hat und sah mit jeder absichtlichen Verbesserung der Natur auch die Natürlichkeit gefährdet. Es läßt sich ja durch seine ganze Kunst eine wahrhaft ängstliche Abneigung gegen jedes Zuviel, gegen die Phrase, gegen alle einschmeichelnde Aeußerlichkeit verfolgen, ja diese ehrliche Einfachheit, welche sich durch Seitensprünge der Phantasie nicht irre machen läßt, ist der hervorstehenden Züge einer im Wesen von Uhdes Kunst. Sie hat ihren höchsten Reiz immer in der kunst- und liebevollen Wiedergabe der Wirklichkeit, sie wird reizender und reicher mit der fortschreitenden Meisterschaft, welche der Künstler im Erfassen und Festhalten der Reichtümer des Sonnenlichtes gewinnt. „Die Sommerfrische“, im Jahr der „Trommelübung“ und des „Leierkastenmannes“ gemalt, zeigt auch noch wie diese die etwas kühlere Sachlichkeit von Uhdes damaliger Technik, ist mehr durch die Sauberkeit der Valeurs schön, als durch die Poesie des Lichts, wie seine sonnedurchflimmerten Starnberger Gartenbilder der späteren Zeit. Zwischen diesen beiden Malweisen Uhdes steht ein Bild, fast ebensowenig bekannt geworden, wie die „Sommerfrische“, die „Kinderprozession“ von 1887 (Abb. 72). Es ist in mehr als einer Beziehung merkwürdig: einmal als Uhdes einziger und mit Meisterschaft gelöster Versuch, eine große Menschenmenge in dichtem Trubel darzustellen, als eine Sache, die natürlich technisch auch neue Mittel verlangte, als ein Beweis, wie wenig dieser Maler an einen engen Ideenkreis durch seine Fähigkeiten gebunden war. Wer dies charmante Bild mit der Menge im beginnenden Regen des Fronleichnamstages einhertrippelnder kleiner Mädchen mit den übrigen Teilnehmern der Prozession und dem vom Regen beunruhigten Publikum zum erstenmal sieht, der muß unbedingt glauben, einen Menzel vor sich zu haben, und noch dazu einen der besten, die es gibt. Kein minderer als der große Vater des Realismus in der deutschen Malerei hätte diese Menschenmassen so gut bewältigt, so ruhig zusammengehalten im Nebeneinander von Hell und Dunkel, den Raum mit so vollendeter Kunst gefüllt und erweitert. Und dazu ist die ganze personenreiche Szene voll echten Lebens, gesehen eben auch, wie sonst nur noch ein Menzel sieht. Der Münchener weiß, wie oft sich dies Bild in der Isarstadt abspielt, wie oft ein Frühlingsregenschauer das bunte Gepränge der berühmten Münchener Fronleichnamsprozession stört, nicht zum wenigsten zum Schmerz der kleinen Mädchen, die sich wochenlang darauf gefreut haben, in weißen Kleidchen und bunten Bändern, Blumenkörbchen tragend, bewundert zu werden oder zu „prangen“, wie der sehr bezeichnende volkstümliche Ausdruck für das Erscheinen der weißgekleideten jungfräulichen Weiblichkeit in unseren Prozessionen lautet. Dies Bild, in dem plötzlich Uhdes alte Liebe zur Kunst Menzels in so eigenartiger Weise wieder lebendig geworden schien, hat jener im gleichen Jahre gemalt, in dem er die „Heilige Nacht“ begann, ein äußerlich und innerlich hierin so grundverschiedenes Werk. Und ganz anders wieder hat er 1888 das schöne Bildnis eines Bauernmädchens (Abb. 73) behandelt, welches in den Besitz des Museums von Königsberg i. Pr. übergegangen ist. In der Mache steht dies Bild der „Bergpredigt“ vielleicht näher als ein anderes Werk und in seiner schlichten, liebenswürdigen Wahrheit ist es überaus anziehend, wenn es auch Leute gab, die sich über das häßliche Frauenzimmer im Gemüsegarten lustig machten. Eine Porzellanpuppenschönheit ist die braune, kräftige Bauerndirne freilich nicht, die sich hier arbeitsmüde, die harten Hände im Schoß faltend, unter Bohnenstangen und Rosenstämmchen im Hausgarten niedergelassen hat. Die Tito Conti und Andreotti und alle die anderen italienischen Zuckerbäcker, deren unsterbliche Werke unser kunstliebender Spießbürger wenigstens in einer schlechten Öldruckreproduktion an die Wand zu hängen liebt, hätten das viel hübscher gemacht. Aber der herbehrliche deutsche Maler sah da wieder einmal einen Menschen oder gar ein Schicksal in der braunen Bauernmagd, aus deren dunklen und tiefen Augen sehr viel verhaltene Leidenschaft spricht, deren fest geschlossener Mund, wie die ernste und hohe Stirn von trotzigem Selbstmitsichfertigwerden erzählt. Ein Zug von Wehmut mildert den Ausdruck. Mit breiter Ausführlichkeit ist das Garteninterieur gegeben in seiner ganzen ländlichen Fülle und Frische. Wäre das Wort Erdgeruch nicht gar so totgehetzt, auf dieses Werk würde es trefflich passen. Auch das „Heideprinzeßchen“ (1889) gehört hierher; man hat ihm gleichfalls mangelnde



Abb. 103. Im Schnee. Pastell. (Zu Seite 112.)

Anmut und kühnes Abweichen von dem Grundsatz: „Die Kunst soll erfreuen" zum Vorwurf gemacht. Und doch hat dieses verlassene braune Dirnchen in seiner Distelwildnis (Abb. 74) ein Mann gemalt, der für die Anmut und den menschlichen Reiz des Kindes vielleicht mehr Sinn hat als irgend ein anderer zeitgenössischer Maler, den das Problem „Kind" in hundert Varianten stets aufs neue lockt und der es an sich so liebenswert findet, daß er verschmäht, es mit den Toilettekünsten schmeichelnder Boudoirkunst immer wieder aufzuputzen. Man kann sagen, daß alle Heiterkeit und Lebensfreude, über welche Uhde verfügt, ihren künstlerischen Ausdruck fast ausschließilch in seinen Kinderdarstellungen findet. Hier nicht zum wenigsten: ein sonnenbraunes, zerzaustes Ding in armseligem blauem Röckchen, ohne Schuhe und Strümpfe steht da in einem Dickicht stachliger Pflanzen auf der Heide, in *seinem* Gebiet. Niemand wird der wilden kleinen Hummel die Herrschaft über dies Reich der Disteln und Dornen streitig machen. Mit dem Gefühl sicherer Freiheit steht sie da mit ihrem Kornhalm im Mund, trotzig und lebensfroh, ungewaschen und ungekämmt irgend ein Armeleutkind, welches das bittere Brot bäuerlicher Armenpflege ißt und an den Werktagen die Gänse hütet. Heute ist Sonntag und niemand, der sich um sie kümmert. Die Käfer surren und die Hummeln summen und von dem Kirchturm in der Ferne klingt hier und da ein verwehtes Läuten. Sonst feierliche Stille weit und breit in Heideprinzeßchens Reich! — Auch als malerische Arbeit bedeutet dieses echte Pleinairbild, das in den Besitz des Schriftstellers Otto Julius Bierbaum überging, einen wichtigen Markstein in Uhdes Entwickelung. Mit der Ausführung des landschaftlichen Details, dieser verworrenen Pflanzenwildnis im vollen Sonnenlicht und mit der Darstellung der Kinderfigur in dieser Umgebung hatte er sich schon eine jener Aufgaben gestellt, welche ihn später immer mehr reizten. Anregung zu dem Werke mag er wohl in der an landschaftlichen Motiven so überreichen Umgebung von Dachau erhalten haben, wo er um jene Zeit so manchen Studienaufenthalt verbrachte. Dort hat er auch, ein Jahr vorher, jene prächtige Studie nach einem „Biergarten" gemalt, die wir (Abb. 77) wiedergeben. Wie naturwahr ist der dämmerig kühle Schattenton unter dem Laubdach gegeben, in welchem die Formen der Tische und Bänke nur ganz undeutlich sich abheben und wie geschickt der Goldregen von Sonnen-

flecken, die durch die Lücken jenes Laubdaches auf Boden und Gerät fallen. Eine bekannte Arbeit Liebermanns schildert ein ganz ähnliches Motiv und so mancher jüngere Maler der „Dachauer Schule“ hat diesen oder einen anderen „Biergarten“ in ähnlichen Beleuchtungsverhältnissen auf die Leinwand gebracht. Uhdes Arbeit aber steht zweifellos unter diesen in allererster Reihe. Was er im Freien nach der Natur malte, ist immer ganz besonders gut gewesen, seine nicht sehr zahlreichen Landschaftstudien wie figürlichen Arbeiten. Eine solche Studie von 1889 sieht wie eine Vorarbeit zum Heideprinzeßchen aus (Abb. 75).

Eine große Zahl seiner Bilder schildert das Kinderleben und zwar zum größten Teil das Leben seiner eigenen Töchter, die wir auf den ersten Werken dieser Art beim Spiel in der Kinderstube, auf den letzten freilich bereits als erwachsene Damen sehen. Schon 1888 begann diese Serie mit der „Großen Schwester“ (Abb. 78), eine Szene von herzerquickend frischem Leben, die wahrlich keines weiteren Kommentares bedarf. Der glücklich lachende Blondkopf, den die große Schwester Huckepack trägt, müßte den griesgrämigsten Hagestolzen zum Kinderfreund machen. Mit ganz besonders treffsicherer Kunst gibt Uhde in solchen Bildern das Derblebendige, die reine Heiterkeit im Wesen der Kinder wieder, eben das, was diese von Puppen unterscheidet und sie dem Menschen von gesundem Empfinden lieb macht. Jene glatte, geschniegelte, porzellanene Lieblichkeit, welche minder echte und minder ehrliche Künstler ihren Kinderbildern geben, um die Mütter und Großmütter, Tanten und Basen zu einem „Gott! Wie reizend!“ hinzureißen, zeigt nur, daß jene Maler wahre Kindesanmut nie verstanden, daß sie nie gesehen haben, wie ausdrucksfähig, drollig und rührend ein solches Gesichtchen sein kann und wie selten puppenhafte Glätte und Regelmäßigkeit da zu finden ist. Oder sie wollen es nicht sehen und malen, dem Publikum zu Liebe, ein Kinderköpfchen, genau so ausdruckslos schönthuerisch, wie etwa den Kopf einer geschminkten Kokotte für den Junggesellengeschmack, mit unterstrichenen Augen und überroten Lippen. Uhdes Kinder sind nicht von dieser Art, sie sind von der heiligen Natürlichkeit gesegnete, warmblütige, treuherzige Dinger, zierlich wohl, aber von jener Kinderzierlichkeit, die immer ein wenig ungelenk und linkisch und gerade dadurch rührend und reizend ist. In den Jahren 1888 bis 1889 entstanden zwei Bilder aus dem Kinderleben, welche uns den Maler unter allem, was er geschaffen, von seiner menschlich liebenswürdigsten und frohesten Seite zeigen, zuerst „Das Bilderbuch“ und



Abb. 104. Die alte Näherin. (Zu Seite 112.)



Abb. 105. Am Fenster. (Zu Seite 112.)

dann die beiden „Kinderstuben". Jene „Kinderstube" (Abb. 79), welche jetzt der Hamburger Kunsthalle gehört, hat damals mit Recht nicht wenig Aufsehen gemacht. Das Problem, das sich Uhde gestellt, war unendlich schwierig gewesen für den Maler, wie für den Zeichner: in einem weiten, hellen Zimmer, in das die Sonne scheint, drei Kinder mit ihren Spielen und kleinen Arbeiten beschäftigt, dazu ihre Wärterin; die Figuren nicht zusammenkomponiert, sondern alle räumlich getrennt, fröhliche Unordnung in Möbeln und Spielzeug. Es war schwer, dies so zu gestalten, daß nicht alles auseinanderfiel und noch schwerer so, daß dem Publikum nicht alles auseinander zu fallen schien; denn dies hat das Sehen in solchen Dingen ja nur von Bildern gelernt und berücksichtigt nicht, daß die Genremalerei für gewöhnlich in Bezug auf Raumfragen sich recht wenig um Möglichkeiten und optische Gesetze kümmert, sondern tausend Mittel hat, über allerlei Willkür hinwegzutäuschen, indem sie hier Linien abschneidet, deren Fortsetzung bedenklich werden könnte, dort verdeckt, was besser nicht gesehen wird &c. Solche Mittelchen hat Uhde in seinem Bilde verschmäht und richtig: die Leute hatten auch an seiner Perspektive allerlei auszusetzen. Die große Liebenswürdigkeit seiner

Schilderung ward freilich doch wohl auch in weiteren Kreisen verstanden! Das jüngste Kind, das da inmitten der Stube mit der Puppe tanzt, ist wie ein kleiner Engel aus der „Heiligen Nacht“. Und wie köstlich das gutmütige, schon ein bißchen überlegene Lächeln der Größeren, die ihre Puppe auf dem Knie schaukelt! Und wie drollig in ihrer vorgeahnten hausfräulichen Würdigkeit die Große mit ihrer Handarbeit! Die zweite „Kinderstube“ von 1889 war keine Wiederholung, sondern eine ganz neue Gestaltung des Themas (Abb. 80). Hier sitzen die beiden Größeren an einem runden Tisch bei ihren Schulaufgaben, und der ernsthafte Fleiß, mit welchem sie diese erledigen, ist nicht minder lebenstreu dargestellt, als der spielerische Frohsinn auf dem ersten Bilde. Das Interieur, weniger kompliziert als dort, ist hier ruhiger im Ton gehalten, und als Farbe besonders schön. Man muß dabei fast an die Art der im allgemeinen als Interieurmaler unerreichten dänischen Künstler denken, an die Viggo Johansen, Kroyer u. a., namentlich an ihre Virtuosität darin, jedes Detail mit allen Reizen und voller Plastik zu behandeln und dem Ganzen doch die größte Ruhe zu wahren. „Aus einer Kinderspielschule“ trägt das Datum des gleichen Jahres, in dem Uhde, von der Vollendung der „Heiligen Nacht“ abgesehen, nur Kinder gemalt hat. Drei Jahre später konterfeite er die beiden, die dort am Tisch ihre Aufgaben machen, wieder beim Lernen (Abb. 81). Ganz anders! Sie sitzen im Garten über einem Buch am eisernen Gartentisch, auf den durch das Laubdach breite Sonnenflecken niederfallen. Die Ältere ist noch ganz ernsthaft in die Lektüre versunken, aber die Jüngere blickt mit schelmischem Ausdruck über das Buch weg aus dem Bild heraus oder vielleicht nur zur Schwester hinüber, über deren Ernsthaftigkeit sie sich amüsiert. Die Gruppe ist trotz aller Zwanglosigkeit vorzüglich in den Raum gebracht und nicht minder schön im Ton zusammengehalten. Immer breiter und flüssiger zeigt sich der Strich des Künstlers; aber auch über das, was er jetzt als Pleinairmaler schon kann, strebt er noch hinaus, immer mehr reizt es ihn, das unendlich abwechselungsreiche, spielende Sonnenlicht zu malen, und macht im Garten seines Landhauses, das in Starnberg an der Straße nach Percha liegt, dazu unermüdlich seine Studien. Man kann an diesen Familienbildern so recht eigentlich seine ganze malerische Entwickelung von fast zwanzig Jahren verfolgen; hat er doch an ihnen vielfach auch erst erprobt, was er dann an seinen großen Evangeliengemälden praktisch anwandte. „In der Laube“ heißt er das 1895 vollendete Bild seiner drei Töchter, das im Garten der Starnberger Villa gesehen ist (Abb. 82). Die Jüngste steht in leichtester sommerlicher Tracht an einen Baum gelehnt im Vordergrunde, volle Sonne scheint ihr ins Gesicht und sie lacht herzlich heraus aus dem Bilde. Sehr ernsthaft sind die beiden anderen mit Sticken und Stricken beschäftigt. Goldiges Sonnenlicht überfließt die ganze Gruppe. „In der Sommerfrische“, 1898: Der gleiche Garten und wieder Sonnenschein über den jungen Damen, welche diesmal in sehr komplizierter Beleuchtung gesehen sind! Über die untere Hälfte des lächelnden Gesichtes der einen fällt ein kräftiger Schlagschatten. Schatten fällt auch von der Seite auf das Gesicht der sich aufrichtenden jungen Dame; andere Partien liegen wieder in voller Sonne, das Gesicht des Kindes hat seine Beleuchtung vom Reflex des Buches, in dem es liest. Der Künstler hat gewissenhaft alle die vielen Zufälligkeiten der Beleuchtung nachgemalt, welche die Dinge im zerstreuten Sonnenlichte unter Bäumen im Freien erfahren. Gemalt ist das alles meist nur um des Malens willen; die Zukunft wird ja wohl in diesen Bildern noch wertvolle Galeriestücke erkennen — vorderhand sind sie zum großen Teil noch in des Künstlers eigenem Besitz. Dieser vielgeschmähte Naturalist, der sogar nicht nach dem vorschriftsmäßigen Schönheitsideal und Kanon schaffen will, ist eben im Grunde ein unverbesserlicher Idealist, der sich um jene, in Ausstellungen so oft in höhnischem Ton gethane Frage: Wer soll denn das Zeug kaufen? durchaus nicht kümmern will! Für ihn wie für so viele seiner Kameraden von der Münchener Sezession, die Ludwig Dill, Langhammer, Ludwig Herterich, Hölzel, Landenberger, Hummel, die ihm als Maler nahe stehen, die Albert von Keller, Samberger, v. Habermann u. a., welche nur den gleichen, vielverkannten Idealismus mit ihm teilen, war die künstlerische Bewältigung eines selbstgestellten Problems und das Bestehen vor der Korona der Freunde immer Ziel und Endzweck aller

solcher großen Arbeiten. Gar manche von diesen haben ihre materielle Rechnung schlecht dabei gefunden, aber sie brachten doch alljährlich ihre neuen, überraschenden Arbeiten in die Sezessionsausstellungen und den großen Stil ihres, von derartigen Triebfedern vorwärts geführten Schaffens wird ihnen keiner absprechen können, auch wenn der eine oder der andere etwas zu exklusive Kunst für sich, das heißt, „Kunst für die Kunst“ getrieben haben sollte.

Zu den besten, wenn auch nicht den in allem gleichwertig durchgeführten Stücken Uhdescher Malerei, zählt die 1899 herausgebrachte Gruppe junger Mädchen (Abb. 83). Das ganze Bild ist von prächtigem, vollen und doch feinem, harmonischen Kolorit, von einer Kraft und Kühnheit der Pinselführung, wie sie nur Uhdes gelungenste Werke seiner Höhenepoche zeigen. Die Figur des jungen Mädchens im Vordergrunde mit dem Stillleben des Tisches ist überhaupt in ihrer Plastik und Lebendigkeit dem Schönsten, was zu dieser Zeit in München gemalt worden ist, ebenbürtig. Auch die tonige Behandlung des ganzen Interieurs ist meisterlich; nur die eine Figur rechts im Hintergrunde ist ein wenig stiefväterlich behandelt worden — es kam dem Maler eben offenbar mehr auf die farbige Wirkung speziell der Vordergrundpartie an und diese ist denn auch wahrhaft vollendet schön. Zu gleicher Zeit entstand die lebensgroße Gruppe „Kind mit Hund“, höchst originell abgeschnitten (Abb. 84) und wieder ganz unheimlich lebenswahr. Das Kind ist da nur ziemlich skizzenhaft hingesetzt, der drollige, so bieder und gutmütig dreinsehende Griffon, welcher auch auf den meisten nachfolgenden derartigen Gruppenbildern untergebracht wurde, ist die Hauptperson. „Kind und Hund“ bilden wieder den Gegenstand eines Bildes von 1900, das wir (Abb. 85) ebenfalls nachbilden. Der zottige Hausfreund bekommt

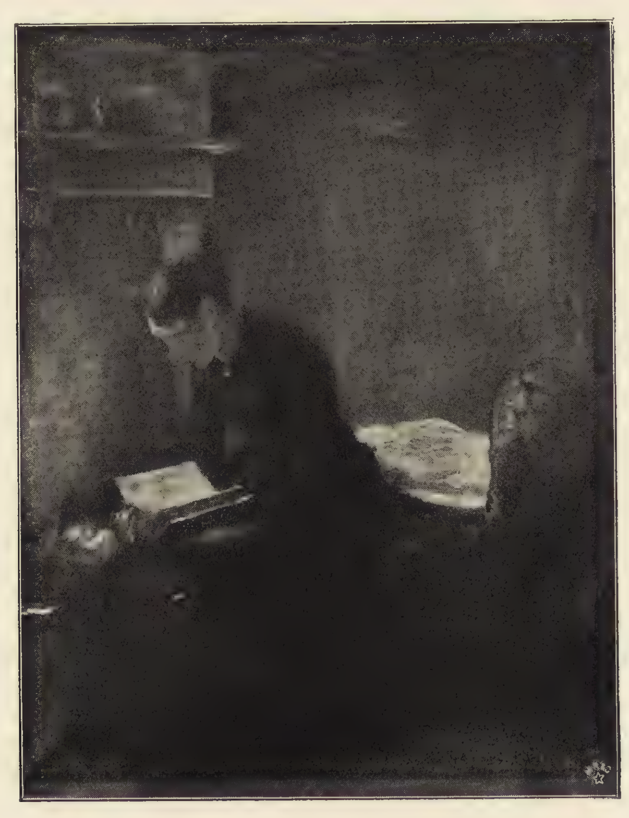


Abb. 106. Am Kamin. (Zu Seite 112.)

eben seine Mahlzeit und das junge Fräulein sieht diesem eminent wichtigen Vorgang, auf den Boden gekauert, mit gespanntem Interesse zu. Heller Sommersonnenschein fällt in den Hof — Sonne scheint ja beinahe auf allen diesen Starnberger Bildern des Meisters. So hat er 1900 auch noch einen „Sonnigen Tag" in seinem kleinen Park gemalt (Abb. 86) und auch dem behaglichen Idyll „In der Laube" (Abb. 87) fehlt ein Sonnenblick nicht. Die Vorliebe für den Sonnenschein, ein Ding, das viele Künstler ihr Leben lang nicht zu sehen scheinen und jedenfalls nicht malen, begleitet Uhde von Beginn seiner naturalistischen Periode an bis zu seinen allerneuesten Werken, bis zu dem letzten dieser freundlichen Starnberger Lebensausschnitte, welche die Münchener Frühjahrsausstellung von 1902 zierte und im Sommer des Vorjahres gemalt wurde.

In allen diesen eigenartigen Familienstücken hat Uhde auch seine Meisterschaft als Bildnismaler gezeigt. Wenn auch die Köpfe durchaus nicht jedesmal ängstlich genau auf Ähnlichkeit durchgearbeitet waren, das Wesen der kleinen Mädchen und jungen Damen hat er stets mit überzeugender Treue festgehalten. Gewissen Bildnissen kennt auch der die Lebenswahrheit an, welcher die Originale nie gesehen hat und zu diesen gehören die Seinigen. Und die wenigen von ihnen, die ausschließlich als Porträts gelten wollen, sind als solche auch first rate. Von dem Damenbildnis von 1891 war schon oben die Rede. Der Künstler hat sein Modell im zerstreuten Lichte eines Zimmers mit geschlossenen weißen Vorhängen gemalt, einer weichen, feinen Beleuchtung, voll von Reflexen und Halbtönen. Und dabei, trotz aller, auf diese Lichtwirkungen gewendeten Mühe, ist das Persönliche überaus stark und sympathisch herausgearbeitet, das Ganze als Bild, wie als Bildnis von gleichmäßigem Reiz. Die beiden hier (Abb. 88 und 89) reproduzierten Porträtstudien sind noch einfacher und breiter heruntergestrichen; namentlich die der „Lesenden Dame" ist koloristisch überaus pikant behandelt und erhält durch einen der bekannten französischen Romanbände in leichtem gelbem Umschlag eine bestimmende farbige Note. Ein Uhdesches Bildnis hat immer seinen ganz speziellen Wert als Malerei, und durch eine geistreiche Andeutung des Milieu 1893 hat er den, an der Münchener Hofbühne thätigen, trefflichen Charakterspieler Alois Wohlmuth, eine Rolle memoirierend dargestellt. In der Charakteristik wuchs ihm aber die Arbeit (Abb. 90) über ein einfaches Bildnis weit hinaus, es heißt nun auch mit Recht „Der Schauspieler", trotzdem es sprechend, ja, wie man sich manchmal burschikos und treffend ausdrückt, „lächerlich" ähnlich ist. Mit jeder Fiber seines Körpers ist dieser Schauspieler — das Bild ist lebensgroß — bei der Arbeit. Die Linke knittert in der Aufregung das Heft der Rolle zusammen, die Rechte, erhoben und zur Faust geballt, begleitet irgend eine Zornrede der Dichtung mit drohender nachdrücklicher Gebärde. Am Kopfe ist jedes Detail schlechthin vorzüglich, die Stirn mit den, im Sinn der Rolle gerunzelten Brauen, die Augen, denen man ankennt, daß sie der Schrift der Rolle angestrengt folgen, der zu halblautem Lesen auch halb geöffnete Mund. An der ganzen Stellung ist nichts Gekünsteltes, alles unendlich einfach! Das einzige koloristische Moment bildet das grellbunte Schnupftuch, das zu einer Tasche des Hausrockes heraushängt. Man kann dieses einfache Schauspielerporträt getrost neben die unsterblichen Bildnisarbeiten aller Zeiten hängen und es wird in dieser Gesellschaft unsere Zeit, sowohl, was die Malerei, als was die Charakteristik angeht, glänzend vertreten. Das Museum in Christiania hat guten Geschmack gezeigt dadurch, daß es gerade diese Arbeit erwarb. Qualitativ steht diesem Porträt des Münchener Schauspielers das Bild Wohlmuth als Richard III. (Abb. 91), das Uhde 1897 vollendet und im Glaspalast ausgestellt hat, in nichts nach, anziehender ist aber freilich das erstere als Menschenschilderung, da eben durch die bestimmte Rolle, welche der Schauspieler hier verkörpert, eine gewisse theatralische Pose nicht zu vermeiden war. Die Charakteristik des Momentes ist freilich wieder wunderbar geschickt in die eine Pose zusammengefaßt. Da wankt der, von allen Schrecken der Nemesis heimgesuchte königliche Mörder, auf sein Schwert gestützt, helmlos über das Schlachtfeld. Es geht mit ihm zu Ende: „Ein Pferd! Ein Pferd! Mein Königreich für ein Pferd!" ruft er aus, um im nächsten Augenblick den Schwertern Richmonds und der Seinigen zu erliegen. Es ist nicht der König, es ist der Schau-

spieler, den Fritz von Uhde dargestellt hat, lebensgroß, auf umfangreicher Leinwand. Er, der die wirklichen Menschen stets in ungesuchtester Wahrheit der Bewegung darstellt, hat hier die leichte Übertreibung der Gebärde, die einmal zum Schauspieler, wenigstens zu dem des tragischen Faches gehört, mit vollem Bewußtsein betont. Den König Richard selber, hätte er anders jemals illustrative Gelüste empfunden, hätte er vermutlich auch wiederum anders dargestellt. Es ist gespielter Trotz und gemimter Schrecken im Gesichte dieses Richard; wie man das echte Entsetzen darstellt, das hätte ein Uhde auch herausgekriegt. Man weiß, daß kein Geringerer wie William Hogarth ebenfalls einen Schauspieler, den großen Garrick, als Richard den Dritten im Bildnis dargestellt hat und zwar in der Szene nach der schrecklichen Vision im Zelte, wo der König entsetzt von seinem Lager auffährt: „Ein anderes Pferd! Verbindet meine Wunden! — Erbarmen Jesus! — Still — ich träumte nur!“ u. s. w. Der geistreiche Hogarth hat ganz im Sinne Uhdes, nur im Grunde viel drastischer das Theatralische statt des historischen Moments betont und auch sein Bild wirkt allem anderen ähnlicher als



Abb. 107. In Gedanken. Pastell. (Zu Seite 113.)

einer Shakespeare-Illustration. Aber dem Werke Hogarths fehlt das mildernde Element der malerisch realistischen Schilderung, die an Uhdes Bild anzieht und so erscheint jenes doch etwas komödiantenhaft und kulissenreißerisch.

Von bekannten, d. h. hier darf man von Mitteln meisterlich gelungen, besonders was den mächtig herausgearbeiteten Schädel dieses kühlen und klaren, energischen und zielsicheren Malers angeht. Das Selbstbildnis Uhdes stammt von 1898 und ist sehr pastos und skizzenhaft gemalt. Er stellt sich selber an der Staffelei dar, eine riesige



Abb. 108. Kohlestudie.

schon sagen, berühmten Persönlichkeiten haben Uhde nur noch zwei zum Bildnis gesessen — Max Liebermann (Abb. 92) und er selber (Abb. 93). Den Berliner Maler hat er bei der Arbeit dargestellt, über ein Reißbrett gebeugt, die Cigarette im Mundwinkel, die Augen intensiv auf die Arbeit gerichtet. Das Bildnis ist mit sehr geringem Aufwand Palette in der Hand, die Augen scharf auf den Spiegel gerichtet. Charakteristisch ist der Kopf wohl mit seiner scharf gezeichneten Nase und dem wehenden rotblonden Schnurrbart, aber vielleicht doch nicht so ähnlich, wie seine Bildnisse anderer Leute. Er nahm sich wohl nicht die Zeit, sich allzu lange zu sitzen. Leo Samberger hat ihn einmal



Abb. 109. In der Dämmerung. (Zu Seite 113.)

in einem vortrefflichen Bilde konterfeit und, wie mich dünkt, auch besser getroffen und bedeutender herausgehoben in der ausdrucksvollen Beweglichkeit, welche für diese Physiognomie so charakteristisch ist. In seinem Äußeren ist Uhde immer noch der Reiteroffizier und seine Gardereiteruniform kleidet ihn vortrefflich, so wenig er innerlich mehr vom Soldaten an sich hat. Bloß ein Stück ritterliche Kampflust ist ihm geblieben; bethätigt wird sie aber nur mehr auf jenen Gefilden, auf welchen der Streit um die Kunst tobte. Allzu sanft freilich geht es auch in diesem Kampf nicht her in München, oder vielmehr ging es nicht her. Momentan ist ja so etwas wie Waffenruhe und wenigstens äußerlich gute Kameradschaft zwischen den Lagern der Alten und der Jungen, bei welch letzteren Uhde in erster Reihe steht mit seinen 54 Jahren! Wie lange der Frieden währen wird? Wer die Kunst lieb hat, muß beinahe sagen: Hoffentlich nicht zu lange! — —

Wir geben (Abb. 94—96, 98, 99, 100) noch einige Porträtstudien und Köpfe des Künstlers wieder, welche durch ihre außerordentliche Treffsicherheit der Malerei und ihre starke Lebendigkeit auffallen. Der Alte mit dem Krug, der blonde junge germanische Apostelkopf, das lachende junge Weib mit ihrem Ausdruck wilden Temperaments und etliche Studien zum „Abendmahl“ und anderen Bildern zeigen uns in interessanter Weise bei seinen gewissenhaften Vorarbeiten den Künstler, der wohl leicht schafft, weil er viel kann, aber das Schaffen nie leicht genommen hat. Am höchsten unter allen diesen früheren und neueren Modellstudien darf man wohl den in ganzer Figur 1898 lebensgroß gemalten „Alten Mann“ einschätzen, zu dem ebenfalls jener „Alte Mann mit dem Krug“ (Abb. 98) das Vorbild gab. Vielleicht steht dies in seiner Art noch über dem „Schauspieler“, so groß und einheitlich ist der Mensch da erfaßt mit seinem Alterselend, seiner Müdigkeit im Gesichte und seinem anklagenden Blick, so bedeutend ist das Bild auch im malerischen Vortrag. Solche Einzelfiguren zeigen Uhdes Beruf für große Aufgaben nicht minder deutlich als seine figurenreichen Hauptbilder! —

Der Präger so hoher und mannigfaltiger Werte hat natürlich nicht immer große Münze geschlagen. Aus seiner Werkstatt kamen auch in stattlicher Zahl Stücke von kleinerem Format, anspruchslose Lebensschilderungen, zu welchen ihm oft die Technik der Pastellmalerei am besten entsprach. Man wird in manchen dieser Figuren sozusagen Nebenprodukte der großen Bilder, vielleicht auch wieder Vorarbeiten zu diesen erkennen. So kehrt die Frau mit dem Umschlagtuch und dem Körbchen, der wir schon auf dem Wege nach Bethlehem begegnet sind, auch hier auf heimatlichen Stoppelfeldern und Gassen mehrfach wieder. Auf dem schönen Bilde „Heimkehr“ (1890), das in amerikanischen Besitz überging (Abb. 101), auf

dem so überaus stimmungsvollen, ergreifenden „Winterabend“ von 1894, der auch wie ein „Schwerer Gang“ erscheint (Abb. 102), auf dem verwandten Pastell mit der „Frau im Schnee“ (Abb. 103) finden wir Erinnerungen an jene schmerzgekrönte Gestalt. Nur wenige dieser Bilder haben heiteren oder gleichgültigen Charakter, die Mehrzahl gilt wieder dem Mitleid, dem Schmerz, oder doch dem Ernst des Lebens, der Arbeit und der Sorge. Auch im Kleinen wirkt dieser Maler niemals klein, seine Gestalten erzählen stets unmittelbar, alles anekdotische Beiwerk u. s. w. ist verschmäht. Wie liebevoll ist (Abb. 104) die alte Näherin in ihrem Heim geschildert, in einer Arbeitspause, die müden Hände im Schoß gefaltet! Und auch das Bild der jungen Nähmamsell „Am Fenster“ (Abb. 105), das aus den gleichen Jahren, 1890 oder 1891, ist, hat seine Stimmung, obwohl wir die Gestalt nur von rückwärts sehen! Es ist auch ein Bild der Sehnsucht, dies junge Weib, das die Arbeit auf einen Augenblick verließ, um über die armseligen Hinterhausmauern von ihrer Nachbarschaft weg ein bißchen Grün und Sonnenschein zu genießen und die krummgebückten Glieder zu recken. In dem Pastell „Am Kamin“ (1893, Abb. 106), das dem Münchener Kupferstichkabinett gehört, ist ein Idyll des Friedens in der Armut, im „Abendläuten“ aus diesem Jahre ebenfalls eine feierliche Stimmung nach gethaner Arbeit gegeben. Unendlich weit und still erscheint die flache Hügellandschaft, über deren Stoppelfelder ein Bursch seinen schweren Sack nach Hause trägt. Den Hut in der Hand schreitet er unter seiner Last dahin, seinem Herrgott dankend auch für dies Leben der Mühe. Als Armeleutemaler zeigt Uhde, wie der greise Joseph Israels, stets einen versöhnenden weichen Zug, während sein Freund und Kollege Liebermann viel schärfer und



Abb. 110. Die Wäscherin. Pastell. (Zu Seite 113.)



Abb. 111. Zwiegespräch. Pastell.

unerbittlicher auf die sozialen Härten hinweist, welche einen Teil der Menschen zu Lasttieren machen und noch dazu zu hungernden. Uhdes Art und Weise ist frei von der, im Innersten kunstfeindlichen Tendenz, die der Berliner nicht immer ganz entbehren mag. „In Gedanken“ (Abb. 107) zeigt eine müde Frau in holländischer Stube, gebeugt, mit gefalteten Händen über die Not des Lebens nachsinnend. 1893 malte Uhde eine „Weinende Frau“ und 1894 eine zweite unter dem Titel „Schmerzversunken“, Bilder, in welchen er ein paar arme Menschenkinder im bittersten Schluchzen, im hilflosesten Jammer auf seiner Leinwand festhält. Die Art, wie die Zwei den Kopf haben auf die gerungenen Hände sinken lassen in der Scham der Thränen, um ungesehen und abgeschlossen von allen Fremden die heißen Tropfen rinnen zu lassen, spricht deutlicher, als jede erklärende Zuthat. Der richtige Publikumsmaler hätte eine leere Wiege, einen geöffneten Brief, eine welke Rose oder sonst ein Ding, das den verständnisvollen Kunstfreund zu einem schlauen: „Aha!“ veranlaßt, sicher nicht vergessen. Eins der schönsten und stimmungstiefsten von Uhdes Bildern dieser Art besitzt der Prinzregent von Bayern; es ist 1894 gemalt. „In der Dämmerung“ heißt es (Abb. 109) und führt uns an einem nebligen Herbstabend in eine städtische Anlage. Auf einer Bank sitzt ein junges Weib, weit vornübergebeugt, den Kopf mit den Händen stützend, wie eine, die verzweifelt weint. Ihr alter Vater sitzt neben ihr, den Kopf leicht zu ihr gewendet, die Hände schwer auf die Knie legend. Solche Leute machen keine schönen Gebärden, auch wenn es ihnen recht weh ums Herz ist. Er scheint der Unglücklichen Trost zuzusprechen, vielleicht den, daß ihr Leid eines der alltäglichsten von allen Leiden ist — irgend eine verratene junge Liebe, ein Verlassenbleiben in Schande und Not! Unklar im Hintergrunde sieht man vorüberschreitende Gestalten, Bäume, Lichter — die Stadt!

Freundlichere Szenen behandeln die Pastelle „Die Wäscherin“ (Abb. 110) und „Zwiegespräch“ aus den Jahren 1892 oder 1893 (Abb. 111). Dort eine Frau in der Waschküche, emsig ein Linnen bürstend oder seifend, indes ihr kleines Mädchen am Boden mit der Puppe spielt, hier ein junges holländisches Paar am Kamin. Was er ihr sagt, verrät ihr Gesicht, das sie abwendet, damit er ihr Lächeln nicht sieht. Man muß doch ein bißchen verschämt thun, wenn die Männer unverschämt werden. —

Uhdes gesamtes Lebenswerk ist natürlich auch mit dieser, möglichst gewissenhaften Aufzählung nicht erschöpft. So manches seiner Bilder ist ins Ausland gewandert, nach England, oder nach Amerika, ohne daß es hier in der Heimat noch gesehen worden wäre, von so manchen existieren nicht einmal Photographien und auch der Künstler besitzt

keine Aufzeichnungen hierüber. Er erzählt nur, daß unter diesen, für die Heimat vollkommen verlorenen Werken manches ist, das er zu seinem Besten zählt — und das mag uns genügen. Er gehört wahrhaftig nicht zu denen, die leicht mit sich selber zufrieden sind, seine Selbstkritik ist recht wählerisch und strenge.

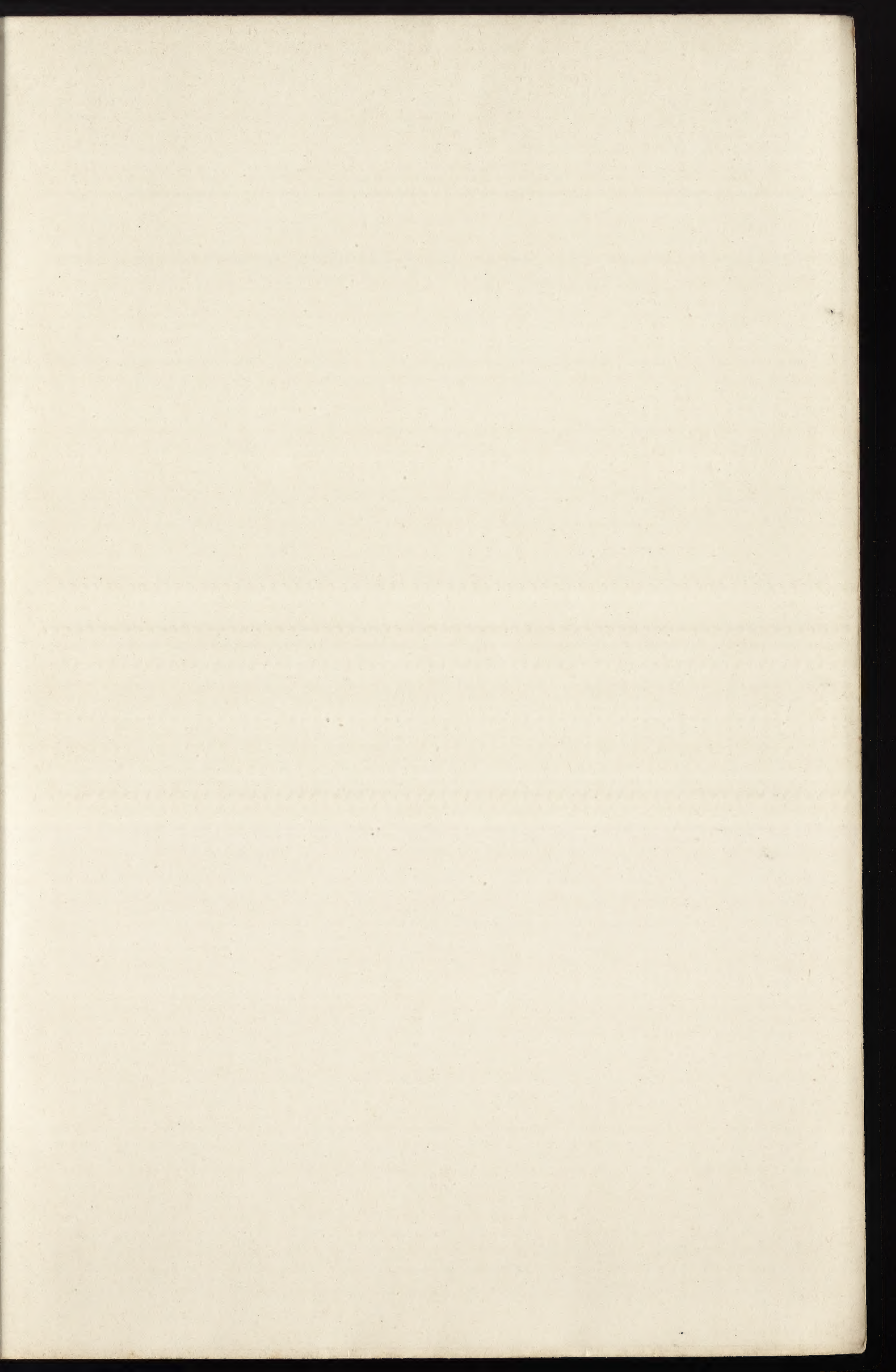
In der Münchener Künstlerschaft spielt Fritz von Uhde seit den achtziger Jahren die Rolle, die ihm zukommt. Als im Jahre 1893 die „Sezession, d. h. der Verein bildender Künstler" sich abspaltete von der alten allzu zahlreich gewordenen Münchener Künstlergenossenschaft, trat er, wie oben schon gesagt, auf die Seite der Jungen, stets im Ausschusse thätig und seit Ludwig Dills Weggang nach Karlsruhe als erster Präsident. Er hat des, in heißem Kampfe erstrittenen Sieges seiner Partei im Vorjahre sich so recht erfreuen können, als er als erster Präsident der VIII. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast fungierte. Die Sezessionisten hatten damit ihren Boden auch auf dem Gebiete staatlicher Anerkennung gewonnen. In künstlerischem Sinne hatten sie schon genug schöne Siege hinter sich.

Sonst ist aus des Künstlers Leben nicht mehr viel zu berichten. Nur seiner Auszeichnungen mag, der Chronistenpflicht zu Liebe, noch Erwähnung gethan sein. Sie geben dem, der das Leben und speziell dem, der das Konkurrenzgetriebe in Kunstsachen kennt, ja im Grunde keinen zuverlässigen Maßstab für das, was einer ist, aber doch einen Maßstab für das, was einer gilt. Die Liste von Fritz von Uhdes Auszeichnungen macht nahezu ein halbes Hundert aus; hier seien nur die wichtigsten genannt: in München gewann er 1889, in Wien 1888 eine erste goldene Medaille, 1891 hier auch die Erzherzog Karl Ludwig-Protektor-Medaille; in Paris 1885 eine Medaille im „Salon", 1889 und 1890 den Grand Prix und außerdem vom „Marsfeldsalon", der keine Medaillen verteilte, die Würde eines „Sociétaire de la Société Nationale des Beaux-Arts". 1891 verlieh man ihm in Wien noch ein Ehrendiplom. Ferner ist Uhde Ehrenmitglied der Münchener Akademie der Künste, der Akademien zu Dresden, zu Antwerpen und anderer künstlerischer Gesellschaften.

Eine stattliche Reihe von Orden schmückt seine Brust, darunter, was ihn als Mann am meisten erfreuen mag, das Eiserne Kreuz und, was für den Künstler die höchste Ehre bedeutet, der Königl. bayerische Maximiliansorden, eine der wenigen Auszeichnungen, die wirklich nur durch Leistungen gewonnen werden können. Er hat vom Prinzregenten von Bayern das Ritterkreuz des bayerischen Kronenordens, früher den St. Michaelsorden III. Klasse erhalten, besitzt die Ritterklasse des Ernestinischen Hausordens vom König von Sachsen, das Offizierskreuz der Ehrenlegion, des italienischen Mauritius- und Lazarusordens, des norwegischen Olaforden, ist Komtur des österreichischen Franz Josephs-Ordens und des spanischen Ordens Isabella der Katholischen ꝛc. Man sieht: die Großen dieser Erde haben auch ihm von den Huldigungen, welche die Macht der Kunst zu teil werden lassen kann, ihr reichlich Teil gezollt. Wie vielfach man ihn durch Ankauf seiner Werke für Museen künstlerisch ehrt, haben wir im Laufe dieses kurzen Überblickes gesehen. In sehr bescheidenen Grenzen hielten sich seltsamerweise die Ehren, die er seitens seiner engeren Heimat Sachsen erfuhr. Ein einziges Werk von seiner Hand, die „Heilige Nacht", wurde für die Dresdener Galerie erworben, kein Auftrag und keine weitere Auszeichnung wurde ihm für seine Kunst zu teil. Die Beförderung in eine höhere Klasse seines, während seiner Soldatenzeit gewonnenen sächsischen Ordens soll er — Ironie des Schicksals! — dem Umstand verdanken, daß er seinen Landesherrn durch eine Münchener Ausstellung geleitete — nicht seiner Kunst! Prophetenschicksal, in der Heimat nicht erkannt zu werden!

Auf ein Kreuz oder einen Titel mehr oder weniger kann es für den freilich nicht ankommen, der den Besten seiner Zeit genug gethan und seinen Namen mit unauslöschlichen Zügen auf die Ehrentafel deutscher Kultur geschrieben hat, der seine Waffen im Streite um den Kranz so blank erhielt, wie Fritz von Uhde.

Verzeichnis der Abbildungen.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00643 8002

